ensayos/planeta
historia y humanidades

Mercedes Vílchez

El ENGAÑO en el TEATRO GRIEGO



Mercedes Vílchez Díaz, nacida en Sevilla, pertenece a la generación de filólogos clásicos que en la actualidad se incorpora plenamente a los campos científico y pedagógico de estos estudios.

Cursó los primeros años de la carrera en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla, efectuando sus estudios de especialización en Filología Clásica en la Universidad Complutense de Madrid, donde se doctoró.

Ha colaborado en el Diccionario Griego-Español que dirige el profesor Adrados y en revistas como Estudios Clásicos, Emérita, Habis, etc.

En la actualidad es catedrática de Griego en el Instituto "Fernando de Herrera" de Sevilla y profesora en el departamento de Filología Clásica de la Universidad de Sevilla.



Editorial Planeta

Esta obra tiene como núcleo el estudio de la temática del engaño del héroe y el dios que está enraizada en el mito antes de que éste halle cauce literario. Analiza detalladamente la inserción de esta temática en diferentes autores, géneros literarios y niveles de pensamiento teniendo como centro el teatro griego del siglo V a. de J. C., abordando además sus precedentes desde Homero y la literatura subsiguiente. Se analizan las funciones que una misma temática arcaica adscrita al mito, al insertarse en distintos sistemas ideológicos, desempeña en cada uno de ellos y, a su vez, las diferencias de significado de dicho elemento arcaico, determinadas por la pervivencia del mismo en uno y otro sistema ideológico.

La obra consta de tres partes: en la primera se trata de las características del héroe y el dios en el mito de la literatura anterior al siglo V, del pensamiento tradicional y de la interpretación del substrato mítico premoral en los sistemas de pensamiento posthoméricos. La segunda se ocupa ya del engaño y la *apáte* del teatro, y de las diferentes temáticas de engaño que se entran en la tragedia, con un análisis detallado de las mismas. Y la tercera aborda el estudio de la situación ideológica del siglo V en general, para analizar posteriormente los significados y funciones que la temática del engaño del dios y el héroe desempeña en los sistemas de pensamiento de los trágicos.



MERCEDES VÍLCHEZ

El engaño en el teatro griego





EDITORIAL PLANETA BARCELONA

ensayos/planeta

DE HISTORIA Y HUMANIDADES

Dirección: JOSÉ M.ª JOVER ZAMORA y ANTONIO PRIETO

Editorial Planeta, S. A., Calvet, 51-53, Barcelona (España)

Cubierta: Hans Romberg (montaje, Gutiérrez Chacón)

Primera edición: marzo de 1976

Depósito legal: B. 13283-1976

ISBN 84-320-7815-8

Printed in Spain/Impreso en España

Gráficas Lorente, Ciudad, 13, Barcelona-2

SUMARIO

Quiero que aquí conste mi testimonio
de gratitud y cariño a mis maestros
Agustín García Calvo y Francisco Rodríguez Adrados

PRIMERA PARTE

Capítulo primero

ELEMENTOS PROCEDENTES DE LA VISIÓN MÍTICA DEL MUNDO EN EL TEATRO GRIEGO

El tema del engaño del héroe y del dios está desde antiguo enraizado al mito, desde mucho antes que éste encuentre cauce literario. Tan arraigado al mito y a la concepción prerracional del mundo que éste refleja, que ni siquiera en estadios posteriores de pensamiento se silencia. Así, la temática del engaño del héroe y el dios se proyecta en el teatro griego del siglo V antes de Jesucristo.

Esta proyección de una vieja temática en moldes nuevos nos parece interesante de estudiar, no sólo por lo que su estudio y la forma en que él se concibe puede aportar para el conocimiento del pensamiento del teatro griego, sino también porque creemos que lleva implícitas nuevas perspectivas en la forma de entender la proyección del mito en el teatro en general, que rebasa las fronteras del pensamiento griego.

Quiero ante todo precisar el objetivo que en estas páginas nos proponemos. Nuestra intención consiste en analizar la función que un mismo elemento, adscrito al mito —el tema del engaño del héroe y el dios— que se inserta en distintos sistemas ideológicos, desempeña en cada uno de ellos y, a su vez, las diferencias de significado de dicho elemento arcaico, determinadas por la inserción del mismo en uno u otro sistema.

Se trata, pues, de estudiar los diferentes significados que se confieren al engaño en los criterios éticos de estadios de pensamiento que se suceden en el tiempo, así como en los que quedan reflejados en las concepciones ideológicas de autores que pertenecen a un mismo nivel cronológico.

Los trabajos sobre la tragedia, en general, se ocupan del tema

del error, de la ignorancia, de la irracionalidad, de la culpa, de la concepción trágica en ellos implícita.

Existen algunos trabajos,[1] en número muy escaso, sobre el tema del engaño del héroe, centrados preferentemente en el de Eurípides. Ellos lo tratan primordialmente desde el punto de vista dramático, o bien, otros, como un elemento más, perteneciente a una temática narrativo-dramática a la que no se confiere demasiada importancia en medio de otras.

En otro aspecto, el tema del dios engañador ha sido objeto de un breve estudio, con aportaciones muy sugestivas de Deichgräber.[2] En suma, los escasos trabajos que de una u otra forma se ocupan del tema del engaño lo hacen de diversos tipos de engaño, pero ninguno de éste en cuanto temática arcaica perteneciente al mito que junto con él halla proyección amplia en el teatro. Por lo demás, unos y otros autores parten de enfoques divergentes y de posiciones totalmente parciales.

Nuestro punto de vista arranca de la idea de que todos estos temas están interrelacionados, y que pueden ser objeto no sólo de diferentes interpretaciones por separado y de un tratamiento más detenido de los mismos, sino de un estudio de ellos desde nuevas perspectivas. Pensamos que cualquier hecho concreto sólo puede ser objeto de una interpretación muy parcial si se le analiza aisladamente; o sea, hay que analizar lo concreto desde un ámbito general. Es, en suma, una concepción antiatomista.

Y por otra parte, que ningún ámbito general constituye en sí mismo un sistema absolutamente uniforme y cerrado en el terreno de las ideas, sin que ello sea identificable con incoherencia, es una concepción relativista, si así se quiere.

Hay una relación, cuya existencia está por establecer, entre el tema del engañar y el del error o estar engañado, entre el engaño del héroe y el del dios, entre la pervivencia de dichos temas en la tragedia y en la comedia. De igual modo existe relación entre los criterios de juicio de los tres trágicos y los del comediógrafo.

Y a su vez, creemos que todos estos temas interrelacionados presentes en diversos autores del siglo V, así como las conexiones entre sus posiciones de juicio, guardan una segunda relación, cuya existencia, en conjunto, también está por establecer, con las concepciones de la edad arcaica.

1. J. KÄTZLER, *Pseûdos, dólos und mekhánema un der Griechischen Tragödie*, Diss. inédita, Tubinga, 1959; F. SOLMSEN, *Zur Gestaltung des Intriguenmotivs in den Tragödien des Sophokles und Euripides*, en *Euripides*, ed. por Schwinge, Darmstadt, 1968; H. STROHM, *Trug und Täuschung in der euripideischen Dramatik*, en *Euripides*, 1940-1950.
2. *Der Listensinnende Trug des Gottes*, Gotinga, 1952,

Nuestro interés al realizar este estudio parte de un punto de vista general. Desde esta perspectiva, claro es que interesa tanto Aristófanes y la épica o la lírica como los trágicos.

Para que este estudio evolutivo de un elemento pueda cimentarse en unas bases científicas, creemos que él ha de desarrollarse de acuerdo con un previo sistema metodológico, cuyas líneas esenciales pueden resumirse en puntos muy sucintos.

Se trata de un método de análisis concreto del elemento objeto de estudio, en las esferas en que él lo va a ser, análisis de datos concretos efectuado en el contexto en que ellos se integran.

En segundo lugar, se trata de un método de relación y comparación de los datos analizados y de los contextos en que ellos lo han sido. Con este doble punto de partida se efectúa un estudio del significado o significados que el mismo elemento adquiere, según se halle integrado en uno u otro sistema ideológico.

Ahora bien, qué se considera sistema ideológico es, indudablemente, algo muy sutil y no fácil de someter a casillas, fundamentalmente porque no existen sistemas cerrados, con cortes netos, en el pensamiento, como tampoco en las lenguas.

En realidad consideramos la inserción del elemento estudiado en tres niveles o sistemas, cuya demarcación va de mayor a menor: nivel de época, de género y de autor.

Ellos nos permiten determinar que los condicionamientos impuestos por un género no oscurecen el pensamiento de un autor, pero que sí existen condicionamientos cuya delimitación sólo hace que contribuir a la posibilidad de dilucidar la ideología del autor en cuestión. Ellos nos permiten determinar si hay retrocesos en un sistema de pensamiento, conservaciones de posiciones anteriores, en plano relevante o irrelevante, convivencia de posiciones discoincidentes, anticipaciones que luego se desarrollan, influencias de un autor a otro, constituyendo lagunas en un sistema propio —más o menos unificado—, y determinar hasta qué punto un autor puede adoptar posiciones por el mero hecho de conferir relevancia a una temática o de no conferírsela.

Cada época o cada autor juzgará el engaño del héroe y del dios de acuerdo con los criterios éticos que sobre él sean comunes a su época; pero no menos verdad es que este razonamiento evidente y cierto, al menos en gran medida, a la hora de analizar realidades concretas sin forzarlas se ve invadido de contradicciones, al menos aparentes, de oscuridades que perturban todo intento de ver

en cualquier nivel de pensamiento un sistema cerrado en sí mismo y con conquistas lineales e irreversibles.

Ante esas contradicciones sólo puede surgir una interrogante por nuestra parte: ¿A qué se deben las contradicciones aparentes? ¿Hay tras lo contradictorio una coherencia de ideas, en una época, en un género literario, en un autor? ¿Cuáles son los hilos que fundamentan el armazón de esa coherencia?

Éstas son las interrogantes que nacen del presente trabajo, y que es nuestro intento hallen respuesta a lo largo del mismo.

Nos centramos, pues, en un análisis de la función y del significado del engaño —del héroe y del dios— en la acción dramática y en el nivel de pensamiento de cada uno de los tres trágicos, así como del juicio ético sobre el engaño en general en cada uno de dichos niveles. Todo ello en la medida en que las distintas posiciones adoptadas por los poetas trágicos son exponente de las diversas corrientes de pensamiento: tradicional, moralizado o sofístico.

La forma en que nos interesa efectuar este análisis responde, como sin duda ya se ha podido advertir, a un planteamiento estructural. Para nosotros, la presencia del tema del engaño en la tragedia, la función o funciones que en ella desempeña y su enjuiciamiento moral sólo encuentran una explicación coherente a la luz de la tragedia misma, considerada ésta desde determinados aspectos que le son inherentes.

Estos aspectos que me interesan son reductibles a un esquema muy primario en su formulación.

Los trágicos operan sobre una base material, que es el mito. Su temática se expresa a través de un género literario que es, en sentido amplio, teatro.

A través de esta temática se expone toda una filosofía en torno a la esfera humana, a la divina y a la relación entre ambas, filosofía que comprende la evolución ideológica del pensamiento griego hasta el siglo IV a. de J.C. Esta evolución no es lineal, sino que en ella conviven posiciones diversas y concepciones heredadas, junto a nuevas corrientes que determinan el nivel de pensamiento del autor.

Estudiamos un sustrato básico mítico sobre el que operan los tres trágicos. Dicho sustrato implica una concepción premoral del héroe y del dios, dentro de la cual el engaño es una característica consustancial a ambos, junto con otros rasgos de los que nos ocupamos sólo en cuanto están relacionados con éste.

La metamorfosis de los dioses, su intervención a través de epi-

fanías revistiendo otra personalidad de estratagemas y milagros, así como el tema del disfraz del héroe y del cambio de personalidad, tienen su origen en una concepción previa teriomórfica que incluye lo milagroso; y lo uno y lo otro son formas diversas de engaño. En dicha concepción básica tienen su punto de arranque engaños que luego tienden a diferenciarse adquiriendo nuevos significados, o bien desposeyéndose del elemento mágico que en principio hubo de ser común a todos. Pero, en última instancia, el material sobre el que trabajan los trágicos ha sufrido ya un largo proceso de diferenciación y de reinterpretaciones. Nos interesa, pues, en principio, analizar si el sustrato básico premoral pervive en la tragedia y en qué forma pervive.

Aquí se inserta un segundo aspecto: el ensamblamiento de nuestro tema con el teatro. Se trata de un primer nivel, o nivel de género literario.

Pretendemos averiguar si hay hechos interpretables a este primer nivel, o sea, condicionamientos técnicos del teatro, en un sentido muy amplio que atañe a su esencia misma, no en el otro concreto de la explotación dramática del engaño para crear intriga, ya que esto último es una explotación consciente por parte del autor y no un condicionamiento.

Es nuestro objetivo dilucidar hasta qué punto el sustrato se conserva no sólo por las limitaciones materiales de la temática misma, ni por las necesidades teatrales, sino también por la raigambre de la concepción tradicional, que no es negada dentro de nuevos sistemas de pensamiento.

Y aquí se inserta el tercer aspecto: el de los contenidos ideológicos que se expresan a través de la temática ofrecida por el sustrato básico, y de la formulación definitiva que el mito recibe en el nivel del género teatro, y secundariamente acción trágica.

Si pretendemos estudiar el significado que al engaño se confiere al quedar incluido en los tres niveles de pensamiento: de Esquilo, de Sófocles y de Eurípides, inevitablemente habremos de precisar qué elementos constituyen dichos sistemas o niveles de autor; en qué medida sus posiciones son tradicionales o reflejan las nuevas corrientes del siglo V; en qué proporción posiciones de raíz tradicional conviven con otras innovadoras; cuáles de estas corrientes innovadoras hallan eco en el pensamiento de un autor y cuáles no, teniendo en cuenta las diferencias cronológicas entre ellos y entre sus obras.

A la hora de analizar las formas en que Esquilo o Eurípides operan sobre el sustrato mítico y su enjuiciamiento moral del en-

gaño hemos de tener presente que, antes que ellos, la epopeya y los líricos han adoptado posiciones de juicio con respecto a él, ya sea interpretándolo en función de una concepción del héroe y el dios, o silenciándolo en función de una determinada filosofía sobre la esfera humana y la divina; tanto lo uno como lo otro son posiciones adoptadas.

Hemos de tener en cuenta el papel que la actuación con engaño juega en los criterios de la moral agonal y en las mismas restricciones, cada vez extendidas a esferas más amplias, impuestas a dicha moral.

Hemos de tener presente los círculos exentos de la moral agonal en que nace la condena de la mentira.

Interpretaciones previas que constituyen el trasfondo conceptual que los poetas trágicos reciben, como recibe su época.

No sólo operan sobre el sustrato básico heredado, sino sobre una base que ya ha sido objeto de utilizaciones e interpretaciones en función de ideas que, en sí mismas, constituyen un sistema heredado.

La forma en que el presente trabajo se concibe requiere que en él se dedique atención al nivel de pensamiento anterior al siglo v. Obvio es decir que la época arcaica es un período complejo, pero no tanto poner de relieve hasta qué punto sus conquistas ideológicas reflejan en forma incipiente, o determinan potencialmente, casi todos los derroteros del pensamiento posterior.

Partimos del sustrato mítico, con su concepción del héroe y el dios premoral, dentro de la cual el engaño es rasgo consustancial a ambos.

Existe una continuidad en la pervivencia del engaño del héroe, infiltrada esporádicamente en toda la épica, y no sólo en héroes especializados, pese a que Homero ha purificado su ideal heroico hasta un grado más avanzado de lo que lo harán los poemas del ciclo poshomérico.

De igual manera hay una continuidad en la pervivencia del engaño del dios en la épica y los himnos homéricos. Dicho tema aparece en multitud de formas ya diferenciadas: el engaño regocijante que parte del juego con la norma, de Hermes y Afrodita, conservando sus orígenes mágicos; el de estratagemas y milagros; el que impone su voluntad y poder arbitrariamente, imprevisiblemente.

Interesa, sobre todo, el cambio de significado del mismo tema,

según se inserte en un contexto donde no haya acción humana o en otro donde sí la hay; así como el doble significado que en un mismo contexto puede adquirir el engaño del dios, según se le enfoque desde la perspectiva de la esfera divina como entidad autónoma o de la humana y su relación con aquélla.

Nuestra intención es también analizar cómo reaccionan ante la concepción básica premoral Hesiodo, Píndaro y los poetas elegíacos.

Toda posición éticamente moralista, por incipiente que ella sea, encuentra en el mito graves dificultades ideológicas. Para superar esas dificultades proceden en diferentes formas; por una parte Hesiodo y Píndaro —que siguen utilizando el mito como forma de expresión—; por otra Jenófanes y, tal vez —a juzgar por los datos que poseemos—, en una gran medida, los elegíacos.

La idea del engaño del dios pervive, aun sin formulación mítica, en las líneas de pensamiento de la elegía sufriendo una gran evolución: queda escindido en una multitud de temas interrelacionados, algunos de los cuales tienen sus raíces en la épica trágica homérica, y todos ellos confluyen en la tragedia a través de varias formas temáticas.

El de la comedia no es un universo aparte del de la tragedia, ni mucho menos. En realidad el sustrato mítico sobre el que trabajan los trágicos como base material no es más que un sector de una base más amplia de concepciones premorales, de las que el mito —con su idea del héroe y el dios engañador— es un exponente entre otros varios.

Las concepciones premorales básicas de que hablamos se vierten a través de diversas formas de expresión: el mito, la leyenda heroica y la narrativa popular. Sobre esa base, común a todos, ha construido su universo ideológico tanto la comedia como la tragedia; antes, la épica y la lírica. Que la épica, la lírica y la tragedia, que las hereda, tiendan a depurarse de los rasgos previos de engaño, y no la narrativa popular ni la comedia, es una diferenciación secundaria, cimentada en elecciones, eliminaciones y nuevas utilizaciones efectuadas sobre un complejo arcaico común.

En la comedia, como en la tragedia, hay que contar con un primer nivel: el del género literario.

Ya que, aparte de aquello que de común tiene con la tragedia, en cuanto una y otra son esencialmente teatro —y como tal, a pesar de que muchos elementos previos hayan sido eliminados de la

segunda, el engaño y la concepción irracional son comunes—, la comedia, en sí misma, comporta caracteres específicos que no pueden olvidarse en el momento de dilucidar cuál sea la posición moral de un autor, previa abstracción de los condicionamientos del género en que sus ideas se expresan.

La comedia es, en un sentido, fundamentalmente el mundo del triunfo de la *physis* —*naturaleza*—, y, en otro, incluye la sátira y la parodia, en las que, creo, no siempre se puede ver una crítica de juicio moral.

En el pensamiento de Aristófanes, como en el de los trágicos, confluyen concepciones tradicionales junto con las nuevas corrientes que determinan el nivel de pensamiento del autor. Hay que precisar qué elementos constituyen el nivel de pensamiento aludido, en qué medida sus posiciones son tradicionales, o reflejan las nuevas corrientes del siglo V; en qué proporción conviven una y otra ideología; cuáles de las corrientes innovadoras hallan eco en su obra, y cuáles no; en qué medida existe relación entre la posición de Aristófanes con relación al engaño y otras similares, adoptadas por Eurípides y, en parte, por Sófocles.

Moralmente la posición de Aristófanes es muy próxima a la de Eurípides, al menos en mucha mayor medida que lo pueda ser a la de un tradicionalista, sancionador de todo el nuevo planteamiento racional en bloque.

Creo que una gran parte de las posiciones extremadamente tradicionales de Aristófanes se deben a que las utiliza para condenar el inmoralismo. Él es tan totalmente consciente de la evolución ideológica de Atenas como Eurípides; y su mirada se vuelve añorante al mundo de la primera sofística y de Pericles y no al de Esquilo, lo que no significa que no haya visto hasta qué punto las suyas eran construcciones demasiado teóricas para ser realizables.

Es un dato relevante que en muchos de sus personajes que *fueron héroes de Maratón*, el cómico ponga bien de manifiesto que el ateniense medio estaba básicamente predispuesto a ser inmoralista; bastaba la coyuntura. En suma, que el inmoralismo no hace más que actualizar, erigiéndolos en sistema, elementos premorales nunca eliminados.

Por otra parte, la obra de Aristófanes contrasta con la tragedia, ya que en ella no se da la posición neutra sobre el engaño, que es por el contrario la más frecuente en la tragedia, sino que sólo hay censura moral o admiración —al ser considerado exponente de sabiduría—, y esto último en el propio héroe.

La admiración por el engaño del héroe cómico es interesante

en dos sentidos. En la medida en que éste es una especialización secundaria como lo son el de la épica y el de la tragedia, a partir de una previa concepción heroica básica, unitaria, si bien compleja; y en cuanto el engaño en él admirado, se trata de un elemento arcaico premoral actualizado por la sofística, como lo es en algunos héroes de Eurípides.

CAPÍTULO II

CARACTERÍSTICAS DEL HÉROE EN EL CULTO Y LA LITERATURA

El engaño es un factor común al héroe cómico y al trágico; el precedente de uno y otro es el de la épica, que tampoco permanece ajeno al citado rasgo.

El héroe arcaico de Homero, antecedente del que protagoniza el teatro clásico griego, es en realidad muy moderno. Al calificarlo así me refiero al fenómeno general que afecta al mito, desde el momento que se vincula a la transmisión literaria: se hace cambiante de una época a otra al ritmo mismo que las ideas evolucionan, puesto que con frecuencia les sirve de vehículo de expresión; pero adquiere caracteres más uniformes en cada una de las etapas.

Los caracteres que definen al héroe cómico y al trágico, tanto como a su precedente histórico, el de la epopeya, se han fijado mediante un proceso de diferenciación efectuado a partir de un complejo de rasgos múltiples y contradictorios, que constituyen la naturaleza heroica en el estado en que la visión mítica del mundo aún no se ha incorporado a la literatura.

Estos elementos, inherentes a la esencia del héroe cultual, han sido objeto de un análisis detallado y francamente interesante en el libro de Brelich, *Gli eroi greci: Un problema storico-religioso,*[1] minucioso de erudición y concebido según unas directrices que se pueden definir de estructurales.

El ideal heroico en su concepción básica presenta un ser ambiguo, dotado de rasgos físicos y morales monstruosos, tales como: el androginismo, la impotencia sexual, el fallicismo, diferentes tipos de defectos físicos, locura, violencia de matar —que con fre-

1. Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1958.

cuencia incluye crímenes de sangre—, la polifagia, el teriomorfismo y el engaño.

Éste es el héroe cultual; a su lado hay que situar al primer héroe literario, el de la epopeya homérica, que responde a una concepción mucho más idealizante que la que presidirá el teatro griego del período clásico.

Uno se encuentra con la necesidad de dar un salto en el vacío; un largo camino ha recorrido el pensamiento humano en su concepción del ideal heroico desde su estadio cultual preliterario a las primeras manifestaciones literarias.

No obstante, es evidente que Homero en la creación de su héroe ha operado sobre la tradición precedente, que halla sus raíces remotas en la realidad mitológica de la naturaleza heroica, dotada de los caracteres positivos y negativos antes aludidos.

Veamos en qué forma ha procedido el poeta de la epopeya con relación al sustrato básico mítico en sus manifestaciones preliterarias para llegar a una nueva definición del ideal heroico.

Elimina de éste, en su absoluta totalidad, el androginismo, la impotencia sexual, los defectos físicos y la locura. Sólo en dos ocasiones se habla de héroes de baja estatura —Áyax, Oileo y Tideo—,[2] pero sin que ello llegue a implicar anormalidad física, o sea, enanismo.

En cambio se conserva el gigantismo, atribuido a varios héroes. Entre los diversos rasgos monstruosos, es sin duda éste el que compagina mejor con la tendencia idealizante de la mentalidad aristocrática y su concepto de superioridad. En este sentido, Homero ha conservado, parcialmente, el elemento perteneciente al sustrato básico, reinterpretándolo. En el nuevo contexto agonal en que se integra, el gigantismo pierde su viejo significado de anormalidad física para pasar a ser exponente del vigor superior que caracteriza distintivamente la naturaleza del noble de la del resto de los hombres, siendo uno de los signos externos de su *areté* —*excelencia*— innata.

Otra de las características monstruosas del héroe es su violencia de matar. En la épica se conserva también este rasgo, desposeyéndolo de la condición negativa que él comporta. Homero se lo atribuye a su héroe con un nuevo significado, del que Aquiles es el más claro exponente: se trata de sobresalir en valor guerrero, en matar mayor número de enemigos. Pasa, pues, a desempeñar un nuevo significado al convertirlo en valor competitivo, proyección

2. *Il.* II, 527 ss. y V, 800 ss.

de la *areté* heroica. Es un elemento que, con gradación no sólo cuantitativa sino también cualitativa, poseen todos los héroes homéricos.

La polifagia y el desmedido apetito sexual, en su forma originaria, quedan eliminados del mundo de la épica. Pero hay huellas de ello —extraordinariamente atenuadas y utilizadas desempeñando diferente función— en la temática de la comida y la bebida, a la que tanta importancia se concede en la *Odisea* en general, y por el mismo héroe Odiseo, así como en los rasgos eróticos que acompañan su personalidad.

Estos dos elementos —el de la polifagia y el del desmedido apetito sexual— se han utilizado no indicando anormalidad, sino como símbolos de una vida de abundancia y de felicidad, de un paraíso anhelado. En otro estadio, la comedia del siglo v, la de Aristófanes, volverá a actualizarlos desarrollándolos ampliamente.

Es cierto que la epopeya homérica purifica su ideal heroico hasta un grado más avanzado que los poemas del ciclo poshomérico,[3] pero no tan tajantemente como se ha venido afirmando con frecuencia. Ya que no sólo perviven rasgos arcaicos, como el gigantismo, por ejemplo, que se presta más que otros a sufrir un proceso de idealización, sino también los que aquí van a ser objeto de estudio —disfraz y engaño—, que indudablemente presentan graves dificultades de sublimación. Ello convierte, por tanto, el hecho mismo de su pervivencia en objeto de interés muy especial.

El mundo del engaño, al menos inicialmente, es bastante complejo; está entroncado con el de lo mágico, lo milagroso, por un lado, y, por otro, con el campo de la pura acción. En todo caso, Homero nos lo presenta ya muy diferenciado, con una sola excepción, más llamativa por su carácter aislado. Me refiero al prodigio que obra Atenea en la apariencia física de Odiseo a su regreso a Ítaca[4]: ciertamente el héroe, bajo el aspecto de un anciano, no es meramente una suplantación de personalidad por mutación externa de la propia, sino una transformación total, una metamorfosis temporal como aquella que sólo a los dioses es posible, y ello por obra precisamente de una diosa. Se trata del único caso límite entre disfraz y metamorfosis.

Ante un solo ejemplo es difícil juzgar, pero de ciertas comparaciones sí creo que puede surgir una luz al respecto. El carácter

3 SCHELIHA, *Patroklos*, Basel, 1943, pp. 81 ss.
4. *Od.*, XIV, 191-350.

teriomórfico del héroe cultual consiste en una mutación definitiva que sobreviene como castigo divino por un acto de *hybris*. La mutación de Odiseo no reviste carácter teriomórfico ni es definitiva, habiendo en cambio en la misma obra un rasgo mágico más pariente al del teriomorfismo en la conversión por Circe de los compañeros del héroe en cerdos. Además, en la *Ilíada* hay ejemplos numerosos de protección del héroe por el dios y otros muchos de metamorfosis del dios. En este episodio de la *Odisea* confluyen en cierto modo todos esos rasgos, sin predominio claro de ninguno de ellos; la mutación posee el elemento prodigioso del que ya el disfraz está desposeído —ya que éste es una forma atenuada de la naturaleza andrógina o teriomórfica del héroe—, coincidiendo, en cambio, en esto y en su carácter de temporalidad con la metamorfosis del dios.

Al ser obra de la diosa, queda emparentado con los portentos de que los dioses se valen para proteger a un héroe, pero se diferencian en que éstos se realizan sobre el ámbito externo al héroe y Atenea lo efectúa sobre él mismo.

¿Cómo entiende el poeta esta mutación de Odiseo? Es en realidad teatro: el tema del disfraz-metamorfosis se explota con fines puramente literarios, que consisten en crear una larga situación de enredo en una obra que es, fundamentalmente, narrativa de aventuras.

A esta forma de engaño acompaña una nueva modalidad en el mismo: es la historia falsa; y ella sí que se puede definir de teatro, ya que teatro hay desde el momento que se miente. Es éste el punto en que comienza la ficción, contrastando con la realidad que bajo ella subyace.

Bajo su apariencia engañosa Odiseo cuenta de sí mismo tres historias diferentes;[5] todas tienen de común que el carácter del oyente determina el contenido de la mentira y la actitud del narrador.

En la primera dice a Eumeo, dada la fidelidad que éste guarda a su amo, que él oyó hablar de Odiseo, y aún más, que está próximo su regreso. La segunda, narrada a los pretendientes de Penélope, es una condensación de la historia contada con anterioridad al porquerizo; pero aquí, naturalmente, no menciona al rey de Ítaca.

En un clímax claramente ascendente llegamos a la más perfectamente elaborada, tanto en estructura narrativa como en penetra-

5. *Od.*, XIV, 191-359; XVII, 415 ss.; XIX, 172 ss.

ción psicológica; se trata de la que va destinada a los oídos de su esposa. Al hablar a Penélope toca todos los resortes de su compasión, por primera vez se siente reacio a tratar con detalle el tema de sus desventuras, y en esta ocasión no sólo dice que ha oído hablar de Odiseo, sino que él mismo lo ha visto, además de fingirse no ya amigo, sino hermano de Idomeneo.

La función que desempeña la historia falsa no es sólo, ni primordialmente, colaborar al éxito de la venganza por medio del engaño que lleva a cabo el héroe, sino fundamental y específicamente crear suspense, dar relieve a las situaciones de enredo, a la dinámica de la aventura que supone el esquivar un peligro tras otro. Es, por tanto, la temática de la historia falsa, la explotación de un motivo de engaño al que se confiere un nuevo significado, de carácter concretamente literario, en un contexto de aventuras. Este significado, que surge por vez primera en la épica, más adelante lo actualizará el teatro del período clásico.

El campo del engaño del héroe, aparte el caso anterior, está en Homero diferenciado tanto del mundo de lo prodigioso, como del de la acción en sentido general; ha quedado, pues, definido como una forma específica de acción.

El engaño, así definido como una forma de acción, se considera arma legítima al servicio de la moral agonal. De ella se sirve tanto el débil para burlar la fuerza del poderoso, como el segundo para imponer su poder. No obstante está en vías de retroceso, tendiendo a especializarse en personajes determinados, como la brutalidad y la magia.

Se desarrolla a través de tres temáticas: el disfraz, la intriga y la mentira, quedando la primera y la tercera subordinadas a la segunda de la que son mero instrumento, ocasionalmente.

El disfraz implica ya una salida del campo de lo milagroso para entrar en el de la ficción. Suplantar la personalidad ajena cuando deja de ser pura mimesis y se pone al servicio del objetivo de que lo que no es cierto sea tenido por tal, no sólo pertenece al terreno de la ficción, sino también al del engaño.

El único héroe homérico que utiliza el disfraz es Odiseo; se trata, por tanto, de una temática totalmente especializada en una figura concreta.

La temática de la intriga y la mentira tiende igualmente a especializarse, pero bastante menos. El ejemplo característico de héroe que miente en la literatura épica es Odiseo, pero no sólo se halla en la saga homérica la utilización del engaño por parte de este personaje. Esporádicamente se sirven del engaño otros hé-

roes, e incluso todos ellos, en la hazaña de la toma de Troya.[6]

El proceder con engaño tiene un apoyo que le confiere legitimidad en la base misma de la ética de autoafirmación homérica. De acuerdo con ésta, el único fin de que se gloría el héroe es el éxito. Cuando se trata de luchar con el enemigo o con una circunstancia adversa no hay datos de ningún tipo para pensar que el héroe premoral de Homero diferencie en sus categorías de valor unos medios de otros.

Pero igualmente cierto es que el engaño tiene un duro enemigo en las sociedades de signo aristocrático, como es la que Homero presenta.

De ahí se deriva el que esté en vías de retroceso, y lo que a mí modo de ver es más llamativo: su conservación, pero con un significado muy peculiar. Es el siguiente: se considera signo de la inteligencia y prudencia que diferencia al héroe del resto de los hombres.

Con esta nueva valorización del engaño del héroe, por una parte, el tema se acepta y utiliza esporádicamente a través de toda la literatura épica,[7] y por otra se explota positivamente en la figura de Odiseo como signo de su *areté*.

Quedan por tanto en la epopeya una serie de restos de astucia diseminados aquí y allá. Así, entre otros de los que me ocuparé más adelante, la curiosa personalidad de Penélope. Ella está habituada a tramar engaños,[8] da esperanzas a todos los pretendientes en particular, mientras su pensamiento es muy diferente a las esperanzas que de sus palabras se desprenden. La artimaña del velo que teje durante el día, para deshacer su labor por la noche, no parece ser sino uno más de los artilugios frecuentes en el personaje que se nos describe. Penélope miente a uno de sus pretendientes —Eurímaco—[9] al afirmar que el día de su boda está próximo y que su mayor pesar radica en ver que ellos violan las costumbres establecidas, al no ofrecerle regalos y rivalizar así en riquezas, mentira con la que pretende sacar provecho de los pretendientes, y que regocija a Odiseo.

6. *Od.*, VIII, 492-495.

7. En los siguientes lugares se habla de engaño por parte del héroe: *Il.*, III, 199 ss.; IV, 338 ss.; VI, 144 ss.; VIII, 124 ss.; X, 256 ss., 349 ss., 382 ss., 378 ss., 482 ss.; XI, 430, 446; XXIII, 514, 728 ss.; *Od.*, II, 85 ss.; III, 118 ss.; IV, 242 ss., 265 ss.; VIII, 492 ss.; IX, 19-20, 272 ss.; XI, 362 ss.; XIII, 254 ss.; XIV, 29 ss., 191, 359, 457 ss.; XVII, 415 ss.; XVIII, 50 ss., 250 ss.; XIX, 1 ss., 137 ss., 172 ss., 261 ss., 413 ss.; XXI, 273 ss.; XXII, 91-92; XXIII, 129-140; XXIV, 244 ss., 302 ss.

8. *Od.*, II, 85 ss.; XIX, 137 ss.

9. *Od.*, XVIII, 250 ss., 281-283.

Héroes como Autólico y Sísifo, anteriores al ideal de la sociedad aristocrática que reflejan los poemas homéricos, están marcados positivamente con este rasgo del engañar. Es ésta, precisamente, la característica primordial con que se define a Autólico:[10] tenía facilidad para el robo y excedía a todos sus contemporáneos en hurtar y mentir, don que le fue concedido por el propio Hermes, lo cual no es obstáculo para que se diga de él que es *esthlós —noble—*.

Entre los ascendientes de quienes se gloría Glauco de proceder, el más antiguo es Sísifo, *el más capaz de engañar de todos los hombres.*[11] Pero no sólo se trata de estos héroes que representan una mentalidad prehomérica, sino que también hay una serie esporádica de temas de engaño infiltrados en toda la épica. Menelao cuenta[12] cómo Helena pretendió descubrir a los guerreros aqueos encerrados en el caballo de madera mediante la trampa de irlos llamando por sus nombres, imitando las voces de sus respectivas esposas.

La misma conquista de Troya mediante la trampa del caballo es una hazaña de la que participan todos los héroes griegos. Es cierto que Homero no lo celebra especialmente como acción gloriosa, pero no menos cierto es que el poeta no lo silencia, y más aún, que Néstor la narra a Telémaco[13] enorgulleciéndose de ella, y que constituye tema para un aedo.

Hay una actitud receptiva que pone al descubierto que la victoria por engaño suscita admiración en quienes la presencian. Así los griegos admiran el triunfo de Odiseo sobre Áyax[14]; en la corte de Alcinoo se escucha con asombro, no exento de respeto, las aventuras de este mismo héroe; Helena cuenta con admiración al propio Telémaco la entrada de su padre en Troya,[15] disfrazado. Pero esta actitud, hay que tenerlo en consideración también, está exclusivamente en relación con el proceder de Odiseo, dándose la paradoja de que ante la forma de actuar del todo similar del hijo de Néstor con Menelao en la carrera de carros que tiene lugar en los juegos en honor a Patroclo,[16] se emplea un manifiesto tono de reproche en lo que al engaño respecta.

Odiseo, sin duda, constituye un caso especial, más bien que ais-

10. *Il.*, X, 266-267; *Od.*, XIX, 394 ss.
11. *Il.*, VI, 153.
12. *Od.*, IV, 265 ss.
13. *Od.*, III, 118 ss.
14. *Il.*, XXIII, 728 ss.
15. *Od.*, IV, 242 ss.
16. *Il.*, XXIII, 514-515.

lado, en la tónica general de la epopeya homérica. Toda la caracterización que el poeta confiere a su héroe tiende a patentizar que sus engaños son producto de la sabiduría, y ésta es objeto de admiración.

En repetidas ocasiones se describe con evidente tono admirativo su carácter mentiroso, unido al valor y a la inteligencia. Helena habla de este factor dominante en el héroe al describir su personalidad a Príamo.[17]

> Aquél es el hijo de Laertes, el ingenioso Odiseo, que se crió en la montuosa Ítaca; tan hábil en urdir engaños de toda especie, como en dar prudentes consejos.

Admiración que es corroborada por Antenor,[18] al contrastar su apariencia con su aguda y asombrosa capacidad oratoria, que oscurece al propio Menelao.

> El ingenioso Odiseo, después de levantarse, permanecía en pie con la vista baja y los ojos clavados en el suelo, no movía el cetro, que tenía inmóvil en la mano, y parecía un ignorante... Mas tan pronto como salían de su pecho las palabras pronunciadas con voz sonora, como caen en invierno los copos de nieve, ningún mortal hubiese disputado con Odiseo. Y entonces ya no admirábamos tanto la figura de Menelao.

En el mismo sentido define Diomedes a Odiseo[19] al preferirlo a cualquier otro héroe como compañero de su peligrosa incursión nocturna en campo troyano.

> Si me mandáis que yo mismo designe al compañero, ¿cómo no pensaré en el divino Odiseo, cuyo corazón y ánimo valeroso son tan dispuestos para toda suerte de trabajos, y a quien tanto ama Palas Atenea? Con él volveríamos acá aunque nos rodearan abrasadoras llamas, porque su prudencia es grande.

Es su diosa tutelar Atenea la que admira la habilidad del héroe para tramar toda clase de engaños.[20]

> Verdaderamente artero y astuto sería el que te sobrepasara a ti en toda clase de engaños, aun si un dios lo intentara; audaz,

17. *Il.*, III, 199 ss.
18. *Il.*, III, 215 ss.
19. *Il.*, X, 242 ss.
20. *Od.*, XIII, 291 ss.

> disimulado, maestro de engaños, ni siquiera aunque estés en tu propia tierra vas a abandonar los fraudes y las palabras engañosas que fuera te son gratas. Pero, vamos, no hablemos ya más así, pues ambos conocemos engaños; pues tú eres de los mortales todos el mejor con mucho por tus consejos y palabras; y yo entre los dioses soy celebrada por mis recursos.

Una gran proporción de las hazañas heroicas de Odiseo implica la utilización del engaño o de la mentira. El truco de que se valen él y Diomedes para apoderarse de Dolón,[21] héroe aliado de los troyanos, consiste en tenderse entre los muertos y hacerse pasar por tal hasta sorprender al enemigo ya a corta distancia.

Odiseo promete a Dolón, cuando ya es su víctima,[22] respetar su vida, con el único fin de conseguir de él la información que le interesa sobre la situación y proyectos de los troyanos, promesa que no cumple. Una vez obtenida la información necesaria y enterado de que Reso, con sus soldados tracios, ha ido en calidad de aliado de los troyanos, y que tanto él como su tropa están dormidos, Odiseo, aprovechando el momento en que el enemigo no puede hacerles frente, lleva a cabo una gran matanza entre las filas tracias,[23] en las que sucumbe el propio rey Reso. Su hazaña se considera tan gloriosa como pudiera serlo una lucha no fraudulenta con un enemigo en igualdad de condiciones.

La escena entre el héroe y el cíclope[24] constituye todo un juego de astucia en el que el primero supera con mucho a Polifemo: Odiseo miente al decir a su enemigo que sus naves han naufragado; utiliza el truco del leño encendido para dejarlo ciego, la artimaña previa de emborracharlo y, por último, la de escaparse debajo de los carneros. Contra las dotes mágicas que caracterizan el poder de Circe, el héroe saca a relucir sus facultades inagotables en urdir engaños.[25] En su misma casa[26] es un engaño tras otro lo que hace posible su victoria sobre los nobles que han adquirido autonomía durante su larga ausencia y se disputan el poder absoluto.

La facultad específica de engañar que acompaña la personalidad de este héroe es objeto de admiración por parte del poeta. Se considera exponente no sólo de una inteligencia superior, sino de

21. *Il.*, X, 349 ss.
22. *Il.*, X, 382 ss.
23. *Il.*, X, 482 ss.
24. *Od.*, IX, 281-286, 316-335, 347-350, 366-367, 414-417, 420-436.
25. *Od.*, X, 286-301.
26. *Od.*, XIV, 29 ss.; XVIII, 50 ss.; XIX, 1 ss., 261 ss.; XXI, 413 ss.; XXIII, 129-140.

una *physis* —*naturaleza*— superior, que es patrimonio común del héroe homérico.

Con ello lo que quiero decir es que Odiseo posee, desde el punto de vista de Homero, todos los rasgos distintivos de la esencia de su ideal heroico, como Aquiles o Agamenón.

Odiseo obtiene *kléos* —*gloria*— por medio de su superioridad en el arte de engañar, como la adquiere Aquiles por su violencia sobrehumana o Agamenón porque es el más poderoso. Sus accionen son en consecuencia *kalá* —*hermosas*— realizaciones de su *areté* heroica.

Gracias a esta nueva explotación positiva del tema del engaño dentro de la moral agonal, él es también *agathós, kalós* y *esthlós,* de igual modo que los demás héroes de quienes el engaño ha sido eliminado por Homero.

CAPÍTULO III

CARACTERÍSTICAS DEL DIOS EN EL MITO Y LA LITERATURA

1. EXCURSO SOBRE EL ENGAÑO

El engañar puede referirse al campo de la acción o al de la palabra.

Dejemos, de momento, de lado el de la palabra para hacer algunas observaciones interesantes sobre el de la acción.

En el terreno del actuar el campo del engaño es bastante complejo inicialmente. Mejor dicho, no existe el concepto engaño opuesto a verdad tal como nosotros lo entendemos; ésta es sencillamente una oposición que va a tardar algún tiempo en crearse.

La oposición que en cambio existe desde antiguo es la de *lo claro* frente a *lo oscuro*. Ahora bien, el concepto de *lo oscuro* es susceptible de una doble interpretación. A saber: es *oscuro* lo oculto, lo misterioso, el mundo de lo irracional, o sea, todo aquello que no está sujeto a normación, desde el momento que escapa a la razón humana; a ello se opone *lo claro*, que en este caso queda constituido por todo aquello que el hombre entiende, que responde a lo esperado, lo previsible, el orden normal del acontecer, en suma.

Y en segundo lugar, y desde otro punto de vista, es *oscuro* lo encubierto, todo aquello que se realiza con ocultamiento, en la sombra; sólo secundariamente también la acción llevada a cabo contra otro por la espalda. A ello se opone *lo claro*, que en este caso queda definido como toda acción ejecutada a la luz o de frente.

No es en el campo de la acción donde primero se crea la oposición engaño/verdad, sino que, creo, es precisamente en el ámbito de la palabra.

En el terreno de la palabra, engañar es exclusivamente *decir*

mentira; aquí sí podemos afirmar que el engaño es algo racional desde un comienzo y, en consecuencia, es donde primero es objeto de valorización ética y no constituye puramente una categoría existencial como la constituía en el terreno de la acción. En el mundo de la palabra, decir mentira es *lo torcido,* que se opone al concepto de *lo recto.* Esta idea de la mentira como *lo torcido,* como algo que ya está sujeto a valoración ética, procede, sin lugar a dudas, de la violación de un juramento, esto es, del perjurio; a partir de ahí se hace extensivo a la mentira en general, aun cuando ésta no constituya la violación del juramento. Donde surge el concepto de engaño como opuesto a verdad es, por tanto, en el ámbito de la palabra. De éste se extiende al de la acción, según el siguiente proceso:

Primero se produce un fenómeno de contaminación. En determinados contextos se dan juntas la acción encubierta o bien la que resulta al hombre imprevisible y la mentira. Esto ocurre con frecuencia, por ejemplo, en algunos de los himnos homéricos, donde el mismo dios miente en su epifanía. En dichos contextos limitados el concepto de *lo torcido* —que inicialmente sólo afecta al engaño de palabra, a la mentira— se hace extensivo del campo de la palabra al de la acción, convirtiendo, en esos contextos concretos en que acción y palabra engañosa se dan juntas, el actuar *oscuro* en actuar *torcido,* que se opone a actuar *recto,* no a *lo claro.*

En segundo lugar, a partir de esos contextos limitados se produce un fenómeno de generalización. O sea, toda acción efectuada en la oscuridad, o bien, que resulta imprevisible, que es oscura, se entiende como *lo torcido* —actuar torcido—, que queda igualmente opuesto a lo recto, no ya a lo claro.

Todavía queda otro tipo de engaño: aquel que supone una burla de la norma, como es, por ejemplo, el de Ares y Afrodita —el tema del adulterio—.[1] La burla de la norma es siempre un *actuar torcido,* ya que el actuar de acuerdo con, o dentro de los límites fijados por una sociedad determinada —dentro de las normas en suma—, es *actuar recto.* Toda normativa se entiende como lo claro y como lo recto; pues bien, la burla de la norma es actuar torcido y sólo secundariamente le es inherente el carácter de acción realizada en la oscuridad, o sea, es un proceso totalmente inverso.

Creo que sólo podemos hablar de casos claros de engaño, tal como nosotros entendemos éste, cuando se identifica con lo torcido frente a lo recto.

1. *Od.,* VIII, 266 ss.

En todos los demás casos, como en páginas siguientes veremos qué ocurre con esta temática en relación con el dios arcaico, el terreno del engaño está mezclado, de una parte, con el de lo misterioso, opuesto al de lo claro —constituyendo una categoría existencial—, y, de otra, con el de la ficción, opuesto al de la realidad —constituyendo una categoría estética—.

2. Relación en diversos niveles entre lo oscuro y lo engañoso en la acción del dios mítico

Igual que antes vimos qué ocurría con el héroe, existe una concepción básica premoral del dios en el mito, dentro de la cual el engaño es una característica común a todas las divinidades olímpicas.

Los temas de engaño ligados al dios son mucho más abundantes que los relacionados con el héroe. ¿Por qué? ¿Se ha efectuado con relación al ideal heroico un proceso de purificación en mayor grado que el efectuado con relación al mundo divino? Esto suele ocurrir. Dios y el hombre son el reflejo de dos imágenes contradictorias; a la moralización de una responde la consideración de la pequeñez de la otra; como a la valorización del hombre responde el dios arbitrario, el no racionalizado, o bien no responde ninguno.

La concepción olímpica ¿es tal vez exponente de una visión del mundo más arcaica que la de la sociedad de Homero? Esto no es cierto, aquélla reproduce más que otra cosa exactamente la sociedad heroica.

El dios, como el héroe, impone su poder con mentiras o sin ellas, esto es secundario. El hecho de que el dios se sirva de engaños tiene un significado del todo similar al que éste tiene como factor consustancial a la esencia heroica. Es una arma legítima al servicio de la moral agonal y se entiende como manifestación de la *sophía* —sabiduría— superior del dios, interpretada ésta como una forma de su *areté* superior.

No obstante, en el mundo de los dioses no parece estar en vías de retroceso, ni tampoco —en el sentido propio de la palabra— se puede hablar de dioses especializados. Hay, pues, un desajuste entre la relación que la misma temática guarda con el héroe y con el dios y las causas del mismo son muy importantes.

El tema del engaño del dios se desarrolla ya en las primeras formas literarias que recibe el mito —épica e himnos— a través de

los mismos moldes que el del héroe: el cambio de personalidad, la intriga y la mentira.

Pero, a diferencia de aquél, el campo del engaño del dios aparece relacionado con el de lo milagroso y con el de la acción en sentido general y presenta la posibilidad, por su misma naturaleza, de que dicha confusión o ausencia de límites sea muy durable. Sólo en este sentido se puede hablar de visión más arcaica, ya que el mito dentro de vías literarias conserva la complejidad inicial del mundo del engaño.

Así pues, en el terreno de la acción —al que pertenece la suplantación de personalidad y lo que llamamos intriga— se entiende como engañoso lo que por su misma naturaleza es irreductible a cualquier normativa, lo extraño al sistema, o sea, *lo oscuro*.

El ámbito de *lo oscuro* es muy variado; a él pertenece lo que posee carácter mágico y todo lo prodigioso y milagroso; una y otra cosa revisten para el hombre los caracteres de lo inesperado y de lo incomprensible.

Veamos cómo se conserva esa complejidad entre lo oscuro y lo engañoso en el actuar del dios mítico, y ello en diversos niveles.

2.1. Relación entre lo mágico y lo engañoso

La acción engañosa del dios aparece en ocasiones en estrecha conexión con objetos dotados de propiedades mágicas.

Así es la red [2] con que Hefesto aprisiona a Ares y a Afrodita. El dios cojo, el marido traicionado, se vale de la astucia al ingeniar la artimaña —*dólos*— según la califica Homero, de la red, producto del arte específico en que el dios descuella, para aprisionar en la trampa de su propio delito a las dos divinidades que simbolizan cualidades opuestas a las suyas: Ares, el más violento y fuerte, y Afrodita, la más hermosa.

El engaño de Hefesto produce regocijo y admiración en los demás dioses, precisamente por la inteligente astucia que implica, y porque con ella deja en ridículo a la fuerza física y a la belleza.

Pero lo más importante es que ese *dólos* —la red— posee caracteres mágicos, ya que los dos dioses, una vez aprisionados en ella, no pueden soltarse.

En el *himno a Deméter,*[3] se cuenta cómo Pluto infunde en Perséfone la necesidad de volver junto a él. Esto lo consigue dándole

2. *Od.*, VIII, 266 ss.
3. *H. Deméter*, 1-9.

a comer una granada. El poeta aplica al fruto el mismo nombre que Homero aplicara a la red en la que quedan apresados Ares y Afrodita, la llama también *dólos*; igual que en el caso anterior, esa granada está dotada de propiedades mágico-eróticas.

A propósito del carácter mágico-erótico de que está dotado el fruto aludido, hay que tener en cuenta otro aspecto interesante. La seducción sexual[4] refleja ese mundo complejo y aún no diferenciado del pensamiento primitivo. En el mundo arcaico es un arte mágico. Sus dos representantes son Hermes y Afrodita. Esto es significativo porque los engaños de ambos dioses no son como los de los demás. Los de éstos tienen *kháris —encanto—* algo diferente de la pura inteligencia y de la astucia, pero que también sintetiza ambas.

El carácter mágico que acompaña los engaños de ambos dioses se pone de manifiesto en un pasaje de la *Odisea* y en el *himno a Hermes*, respectivamente.

Pienso en el pasaje del adulterio concretamente.[5] Afrodita es la diosa que en etapas posteriores del pensamiento va a desempeñar un importante papel en relación con la utilización de elementos míticos heredados y explotados, para desarrollar teorías sobre la existencia de factores irracionales que escapan a la norma moral, aunque choquen con ella. Los demás dioses se regocijan con sus engaños. Y es que su forma de engañar es esencialmente una burla de las normas, y la burla de ellas parece reproducir el mundo feliz, caótico y complejo del comienzo de los tiempos. El que lo hace está ejerciendo una función creadora, dinámica; porque el burlar las normas es también algo mágico y milagroso, es totalmente antiheroico, pertenece al mundo del juego.

Así son también, en parte, los engaños de Hermes, que, como los de Afrodita, tienen *kháris*. Éstos nunca se presentan como racionales, sino como manifestación de un poder mágico. Hasta en el himno, donde se presenta al dios como ladrón, sus trucos están llenos de magia.

Se cuenta en el poema cómo Hermes, de recién nacido, a la hora en que el sol está oculto, protegido por las sombras como los ladrones, medita engaños: robar las vacas del sol.[6] Pero el arte peculiar que es patrimonio suyo radica en el ingenio para desorientar la pista que podría dejar al descubierto su hazaña; Hermes no se olvida de sus poderes mágicos: deja en la tierra una

4. Cf. sobre ese tema N. BROWN, *Hermes the Thief*, 1947, p. 14.
5. *Od.*, VIII, 266 ss.
6. *H. Hermes*, 66 ss.

pista ilusoria, unas señales absurdas, y al volver a su casa se desliza, convertido en aire, por la cerradura de la puerta para ocupar de nuevo su lugar en la cuna.[7]

Todavía hay otro tema muy curioso. En un pasaje de la *Ilíada*,[8] Zeus, para dar gloria a Aquiles de acuerdo con la promesa hecha a Tetis, envía un sueño engañoso a Agamenón; una *apáte* lo llama el poeta. Es ésta la misma palabra que se utiliza para referirse a la seducción sexual que, como antes decía, en todo el pensamiento primitivo se considera un arte mágico. Para ello se emplea el verbo *apatáo*, o alguno de sus compuestos.

El sustantivo *apáte*, así como el verbo correspondiente *apatáo*, en estadios posteriores de pensamiento va a tener el significado de trampa o de ficción; pero originariamente, como ocurre con *dólos*, está provisto de connotaciones mágicas. La diferencia entre uno y otro concepto radica en que, mientras posteriormente *dólos* queda desposeído de toda connotación de irracionalidad, el concepto *apáte*, en uno de sus campos semánticos, nunca deja de poseer relaciones irracionales, como bastante más adelante veremos que ocurre en el pensamiento de Gorgias y en la utilización que del mismo concepto hace Eurípides.

Volviendo al punto del que partimos, este sueño que el poeta llama *apáte*, enviado por el dios al hombre, obra sobre éste de una forma imprevisible, produce en él una especie de obnubilación de la razón y lo impulsa de una forma misteriosa a concebir proyectos que resultarán funestos. Está, pues, provisto de caracteres mágicos, como lo está la seducción sexual o determinados objetos que citábamos líneas arriba. Dice así Homero a propósito del sueño enviado por Zeus a Agamenón: [9]

> Los demás dioses y los hombres que combaten en carros durmieron toda la noche; pero el dulce sueño no se apoderó de Zeus, sino que él buscaba en su mente cómo honrar a Aquiles y causar gran matanza junto a las naves de los aqueos. Y ésta le pareció en su ánimo la mejor decisión: enviar al atrida Agamenón un pernicioso sueño.

En relación igualmente con el tema erótico y con los objetos dotados de cualidades mágicas, se halla el tema mítico de la primera mujer, Pandora, que recoge Hesiodo en su obra.[10] *Dólos*

7. *H. Hermes*, 145-147.
8. *Il.*, II, 1 ss.
9. *Il.*, II, 1 ss.
10. Hesiodo, *Trabajos y días*, 42 ss.

llama el poeta al funesto regalo que los dioses hacen al hombre. El concepto *dólos* tampoco en este caso tiene un carácter racional. Es algo sumamente seductor, de lo que el hombre con sus prudentes cálculos no puede escapar; produce un efecto de ceguera mental y el hombre queda apresado del encantamiento de esa hermosa trampa que los dioses han preparado para él; de ella van a originarse todas las desgracias para el ser humano, pero éste, embelesado por una fuerza superior a la razón, que emana de Pandora, va en su busca, incapaz de pensar en las consecuencias del hechizo de que es víctima.

2.2. Relación entre lo milagroso y lo engañoso

Es frecuente, en las primeras formas literarias en que se vierte el mito, el tema de la epifanía del dios, revistiendo éste otra personalidad de estratagemas y milagros.

A menudo el poeta no lo interpreta como engaño, al menos inicialmente; o, más bien, no se trazan límites en el actuar del dios, entre el engaño y lo prodigioso o milagroso, ni siquiera entre engaño y acción.

A veces el dios mismo miente en su epifanía. En estos casos, al tema de la suplantación de personalidad se une el de la historia falsa, como en páginas anteriores se vio que ocurre con relación al héroe; entonces sí que nos hallamos ante casos claros que son interpretados como engaño. Pero no siempre es así. De momento prescindimos de los casos en que el mismo dios miente en su epifanía, para ocuparnos de aquellos otros en que los límites entre el puro milagro y el engaño no están trazados.

La metamorfosis del dios es una mutación temporal siempre; es éste un tema muy abundante en la épica y los himnos, que pertenece al mundo de lo milagroso.

La transformación del dios generalmente es personal, y sólo esporádicamente reviste carácter teriomórfico o natural. En el *himno a Hermes,*[11] éste se transforma en humo para traspasar el umbral de la puerta de su casa. Apolo, en el himno de su nombre, se convierte en estrella.[12]

Mutaciones de carácter teriomórfico se encuentran también escasamente: Atenea, en la *Odisea,* se transforma en golondrina;

11. *H. Hermes,* 145-147.
12. *H. Apolo,* 440-442.

Apolo aparece en el himno homérico con forma de delfín[13] y Dioniso de león.[14] En ambos himnos las mutaciones de carácter teriomórfico de los dioses se dan en un contexto general de prodigios efectuados por él.

El *himno a Apolo* narra cómo este dios se sirve de una serie de milagros con unos marineros cretenses, elegidos por él para ser ministros de su culto; sólo al final del viaje les revela quién es y sus intenciones. Pero primero el dios se presenta al hombre como algo extraño que causa temor y respeto; así patentiza su superioridad, pero no claramente, sino por los caminos confusos del prodigio y el milagro. En primer lugar, se muestra ante los marineros cretenses bajo la apariencia de delfín, luego se transforma en astro y, por último, en un joven.[15]

Dioniso, en el himno de su nombre, aparece ejerciendo su astucia como signo de poder ante unos piratas tirrenos que lo han apresado, o sea, ante hombres sacrílegos. Al comienzo se presenta bajo el aspecto de un joven.[16] Al ser apresado por los piratas, el dios hace que sus ataduras, milagrosamente, caigan al suelo; conserva su calma haciendo vanos los esfuerzos humanos.[17] Los prodigios de Dioniso, que llenan de terror a la tripulación, consisten[18] en inundar el barco con vino, en hacer nacer una viña, la planta que le está consagrada; luego es una hiedra lo que cubre el barco entero, planta también consagrada a Dioniso; por fin, hace aparecer un oso milagrosamente, al tiempo que él mismo toma forma de león rugiente.

Ante los prodigios del dios se encuentra uno con dos posiciones humanas reaccionando ante lo misterioso: una actitud piadosa, en el capitán del barco; otra impía, en el resto de la tripulación, que es castigada por el dios al convertir en delfines a todos los marineros.

El dios toma forma de animal o de elemento natural en tres himnos religiosos y en tan sólo un pasaje, y precisamente de la *Odisea*; en todos los demás casos, y son muy abundantes en la épica, la transformación es siempre personal.[19] Esto, sin duda, no es casual. La metamorfosis de la divinidad en animal o en ele-

13. *H. Apolo*, 339-340.
14. *H. Dioniso*, 44-45.
15. *H. Apolo*, 448-450.
16. *H. Dioniso*, 3 ss.
17. *H. Dioniso*, 13-16.
18. *H. Dioniso*, 35-36, 38-39, 40-41, 46.
19. Cf. entre otros muchos pasajes: XIII, 45; *Od.*, XI, 241 ss.; *Il.*, V, 590 ss.; *Od.*, X, 275 ss.; *Il.*, XVI, 715 ss., etc.

mento de la naturaleza refleja una concepción bastante más arcaica y anterior al momento en que la idea del dios antropomorfo se haya impuesto. Es lógico que un género religioso conserve elementos más arcaicos enraizados en la mente popular, así como también la *Odisea*, en este como en otros muchos aspectos, presenta temáticas más primitivas que las que conserva una epopeya tan terriblemente depurada como es la *Ilíada*. La escasez en Homero de estas mutaciones de carácter monstruoso indican una vez más hasta qué punto tan avanzado su poesía reduce la variedad temática del mito y tiende a quedarse con las manifestaciones de éste, que van más en consecuencia con las ideas de la sociedad a la que va dirigida, de la que a su vez, como toda obra literaria, es un producto humano.

Los himnos que bajo el nombre de Homero nos han llegado tienen un tinte de evidente desacralización; quiero decir que son obras literarias más que otra cosa, concebidas según el modelo épico. Pero en el fondo se trata de una literatura en la que se conservan temáticas sacrales, hilvanadas en una contextura literaria epopéyica. Al poeta, por tanto, le interesan las facetas misteriosas de lo divino, y es ello lo que se pone de relieve a través de las mutaciones del dios. Aunque el hombre resulte engañado por ello, eso no es relevante; lo que importa es poner de relieve el poder de la divinidad mediante su capacidad en obrar prodigios que exceden la comprensión humana.

También la epifanía del dios es tema frecuente en Homero. Pero la epopeya no es ya una creación de carácter religioso, en ella hay que contar con el factor central: el hombre y su acción.

La epifanía del dios en la épica, en la *Ilíada* concretamente, donde es más abundante, consiste siempre en una intervención de éste en la acción humana, revistiendo una personalidad irreconocible para el hombre. A veces es muy claro que el poeta lo entiende como engaño por parte del dios, pero no lo es inicialmente. Más bien hay que entenderlo de esta otra manera: el dios es poderoso y actúa mediante el prodigio, puesto que no otra cosa es la posibilidad de asumir una personalidad que el hombre no puede reconocer, pero, si es verdad que el poeta no lo entiende en todos los casos como engaño por parte del dios, también es cierto que lo que en la epopeya se pretende poner de relieve no es precisamente —como en los himnos— las facetas misteriosas de lo divino, sino la arbitrariedad de la divinidad, que es cosa bien distinta. Aún no es el dios que engaña, pero sí es el dios que actúa en la sombra, imprevisiblemente. El dios mítico de la épica es

poderoso y actúa; con el solo poder de su voluntad se mezcla en el desarrollo de los planes del hombre violando toda lógica.

Los dioses infunden temor repentino en el espíritu de un héroe. Entre otros muchos ejemplos totalmente similares se puede mencionar el siguiente: en un momento determinado Zeus, para evitar la victoria de los aqueos sobre los troyanos, infunde temor a Diomedes valiéndose de un prodigio procedente de elementos naturales. Dice así:[20]

> Entonces gran estrago e irreparables males se hubieran producido y los troyanos habrían sido encerrados en Ilión como corderos, si al punto no lo hubiese advertido el padre de los hombres y de los dioses tronando de un modo espantoso, despidiendo un ardiente rayo para que cayera en el suelo delante de los caballos de Diomedes; el azufre encendido produjo una terrible llama; los corceles, asustados, acurrucáronse debajo del carro; las lustrosas riendas cayeron de las manos de Néstor.

Los dioses burlan al vencedor quitándole su presa. En la *Ilíada* se nos describe la resolución de Poseidón de salvar de la muerte a Eneas, que ha entablado batalla con Aquiles, para lo cual burla al héroe griego cubriendo de niebla sus ojos momentáneamente y arrebatando de su presencia a Eneas para ponerlo a salvo.[21]

> Al momento cubrió de niebla los ojos del Pelida Aquiles, arrancó del escudo del magnánimo Eneas la lanza de fresno con punta de bronce, que depositó a los pies de aquél, y arrebató a Eneas alzándolo de la tierra. Eneas, sostenido por la mano del dios, pasó por encima de muchas filas de héroes y caballos hasta llegar al otro extremo del impetuoso combate.

Los dioses hacen ligera una piedra inamovible para el hombre,[22] rompen la cuerda del arco de un héroe[23] para evitar que su flecha mate a otro; paralizan los miembros de un héroe,[24] convirtiéndolo en fácil víctima para su enemigo; rompen la lanza de un hombre para evitar la muerte de su contrincante.[25]

No se trazan límites entre engaño y acción en el proceder del

20. *Il.*, VIII, 130 ss.
21. *Il.*, XX, 293 ss.
22 *Il.*, XII, 445 ss.
23. *Il.*, XV, 458.
24. *Il.*, XIII, 433 ss.
25. *Il.*, XIII, 560 ss.

dios, que introduce lo turbador del milagro en la linealidad trabajosamente edificada por los hombres.

O sea, el dios modifica la acción del héroe o sus proyectos, bien en un sentido que favorece a éste, o bien en el contrario —esto es totalmente secundario—, actuando sobre elementos externos —la piedra aligerada, el arco roto, la flecha desviada, el cubrir a un héroe con una nube, etc.— o también se interfiere psicológicamente en la acción de los héroes, inspirándoles temor o audacia.

En esta misma línea se halla el don que Atenea otorga a Diomeda;[26] éste consiste en reconocer en la batalla a los dioses de los mortales, con el objeto de que ataque a una única divinidad, a Afrodita. Este único ejemplo de un proceder similar por parte del dios es especialmente interesante porque se trata de una neutralización de la oposición hombre/dios, en un contexto determinado.

El don que el dios otorga a un héroe en un momento dado le sitúa en una condición privilegiada con relación a sus adversarios que, de rechazo, se convierten en víctimas pasivas de las artimañas del dios arbitrario.

3. Lo torcido y lo engañoso en el actuar del dios mítico

También en el dios del mito, como en el héroe, se encuentra la temática del engaño, diferenciada ya ésta tanto de lo irracional, como del terreno de la acción en sentido general, quedando definida ella como una forma específica de actuar. Estamos ante los casos, muy abundantes por cierto, en que el poeta entiende realmente como engaño, y sólo como ello, la forma de proceder del dios.

3.1. El dios mentiroso

En los *himnos homéricos* se da la mentira en su forma de historia falsa unida a la suplantación de personalidad. En este sentido merece la pena analizar los lugares en que se encuentra.

La diosa Deméter ha perdido a su hija Perséfone, raptada por Poseidón. En su busca recorre diferentes ciudades con una apariencia irreconocible. Al llegar a Eleusis se encuentra con las hijas

26. *Il.*, V, 121 ss.

del rey —Celeo— que no pueden descubrir a la diosa bajo su apariencia mortal. Ésta justifica su presencia en la ciudad mediante una historia falsa[27] en consonancia con la personalidad asumida. Es una historia de persecución y huida la que narra Deméter: dice haber sido raptada violentamente por unos piratas que iban a venderla como esclava; consigue huir de ellos y, así, errante, afirma haber llegado a Eleusis.

En este caso el tema de la suplantación de personalidad va unido al de la mentira, como ocurría en el caso de Odiseo. El dios mismo miente en su epifanía.

Del todo similar es el proceder de Afrodita con Anquises.[28] El himno cuenta cómo la diosa, impulsada por el amor que el héroe le inspira, toma la apariencia de una joven virgen para que éste no sienta temor ante su presencia. A la metamorfosis se une la utilización de la historia falsa, donde la diosa, para destruir la intuición de Anquises de que se encuentra ante una divinidad, afirma categóricamente que es mortal y le explica toda su genealogía —falsa, naturalmente—, justificando su presencia allí por un hecho extraordinario, voluntad de los dioses; el hombre, sin saberlo, duerme junto a una diosa.

Aparte de la historia falsa, hay otro tipo de mentira: aquella sobre la que el dios presta juramento. En el pensamiento arcaico, la inteligencia para jurar significa astucia o engaño en el uso del juramento. El ejemplo más significativo lo tenemos en la utilización de la mentira por parte del pequeño dios Hermes. Cuando éste ve que Apolo se acerca a su casa para descubrir al autor del robo de las vacas, se hace el dormido entre sus pañales. Al acusarlo su hermano del robo citado, el pequeño dios muestra extrañeza[29] de que a un recién nacido se le pueda acusar de semejante acción, cuando lo que a un niño preocupa es sólo dormir, la leche de su madre, tener pañales y baños calientes; que un recién nacido robe es un absurdo y causaría sorpresa a todos los dioses. Y es sobre estas ingeniosas mentiras sobre las que presta juramento.[30] Pero no sólo miente a Apolo, sino que actúa en igual sentido ante el mismo Zeus, después de afirmar cómicamente que dirá la verdad, que es lo único que sabe decir. De nuevo se escuda en su pequeñez e impotencia ante la brutalidad del dios fuerte y afirma ante Zeus que, como inferior que es, le inspiran temor y

27. *H. Deméter*, 123 ss.
28. *H. Afrodita*, 107 ss.
29. *H. Hermes*, 235 ss.
30. *H. Hermes*, 274.

respeto las demás divinidades, por lo que pide ayuda a su padre para que proteja a la niñez indefensa frente al poderoso Apolo.[31] Las mentiras sobre las que presta juramento producen una mezcla de admiración y regocijo en las grandes divinidades del Olimpo. Apolo pasa, en sucesivas reacciones, desde la cólera por el robo a la simpatía, cuando comprende la astucia del pequeño dios; es sonriendo dulcemente como lo llama embustero y ladrón.[32]

Hermes no consigue engañar a Apolo porque en el fondo el dios le gana en astucia y entre ambos surge un vínculo peculiar de amistad y unión inseparable. Zeus se ríe ante las mentiras de su hijo, signo de inteligencia. Pero los engaños de Hermes no sólo producen risa en el padre, sino también orgullo.

En el himno se evidencia todo un proceso: desde la descripción de los rasgos distintivos del dios, se pasa a la inmediata actualización de los mismos, a su puesta en práctica por éste. Esta realización lo lleva al enfrentamiento con Apolo y a la necesidad de justificarse ante Zeus; pero se gana a ambos, porque aprecian el valor de los engaños del pequeño dios, porque en suma éste es un elemento que ellos igualmente poseen.

3.2. El dios que actúa en la sombra

Unos dioses se ocultan de otros para ejecutar sus planes; la astucia es una constante en el mundo del mito. Hay diferentes formas en que aparece el engaño entre los dioses. Veamos cuáles son.

El dios más joven o menos poderoso se oculta del más fuerte, por respeto o temor, cuando sus proyectos discurren por caminos no queridos por éste.

En la *Ilíada*[33] se nos habla de la indignación de Poseidón contra Zeus porque éste presta su ayuda a los troyanos. Y más adelante, en unas líneas de gran interés al respecto, se dice que Poseidón evita prestar su ayuda abiertamente a los aqueos y lo hace, en cambio, ocultándose de Zeus, su hermano mayor. Es claro que el dios se oculta de su hermano para actuar en un sentido contrario al que éste quiere, porque siente temor y respeto ante el dios más poderoso que él.

31. *H. Hermes*, 370-380.
32. *H. Hermes*, 282 ss.
33. *Il.*, XIII, 45.

En la *Odisea*[34] encontramos por parte de Atenea un proceder similar. La diosa siente temor y respeto ante Poseidón, su tío, y por eso aguarda el momento en que éste está lejos del Olimpo para, a escondidas de él, interceder ante Zeus por Odiseo. En otro pasaje[35] se nos dice que Atenea, teniendo con relación al héroe otros proyectos distintos a los de Poseidón, tan pronto como éste desaparece hace a los vientos calmarse para que la arribada de Odiseo al país de los feacios sea posible.

El dios se oculta cuando hace algo no querido por otros dioses a quienes no debe mentir: la esposa, el marido, el hermano mayor, el padre.

Así, Hermes se oculta de Apolo, y de todos los dioses que son mayores que él, para robar las vacas consagradas al Sol; Afrodita y Ares se esconden de los dioses para amarse. Hera, la esposa de Zeus, se guarda reiteradamente de las miradas de su esposo cuando quiere oponerse a sus designios, buscando a veces en secreto la alianza de otros dioses.[36]

Pero no sólo divinidades femeninas o divinidades menores, sino el propio padre de los dioses, Zeus, suele ocultarse con frecuencia de Hera para seducir a mujeres mortales, ya que él debe fidelidad a su esposa.

En otro lugar[37] se nos cuenta cómo Zeus ante la petición de Tetis de que conceda gloria a Aquiles, prefiere, pese a su poder, actuar a hurtadillas de Hera para evitar sus reproches. Reproches que no consigue evitar y en los que la diosa lo acusa de tramar engaños por actuar a sus espaldas, ya que por ser su esposa tiene derecho a conocer sus proyectos.

Otra forma de engaño, sumamente interesante, es aquella que relaciona la victoria del dios joven sobre la vieja generación y la subida al poder. Esta temática se halla ampliamente desarrollada en la obra de Hesiodo[38] que, en muchos aspectos, refleja concepciones míticas bastante más arcaicas que aquellas que recoge Homero.

Es por medio de engaños como una generación vence a la anterior y suplanta su poder. Gaia, la esposa de Urano, es la que idea la trampa contra éste, incitando a sus hijos a llevarla a cabo. Sólo Crono no siente temor ante la proposición de su madre. Crono,

34. *Od.*, I, 22 ss.
35. *Od.*, V, 382.
36. *Il.*, VIII, 198 ss., 350 ss.; XIV, 153 ss., 360; XV, 14 ss.
37. *Il.*, I, 540 ss.
38. HESIODO, *Teogonía*, 160 ss., 468 ss.

el de los pensamientos traicioneros, por medio de una trampa —*dólos*— suplanta a su padre en el poder. Dice así Hesiodo.[39]

> La Tierra al fin ideó una engañosa y pérfida trama. Produjo en seguida una especie de blanco acero, con el que construyó una gran falce, y la mostró a sus hijos, y con el corazón irritado hablóles de esta suerte para darles ánimos: «Hijos míos y de un ser malvado. Si quisierais obedecerme vengaríamos el ultraje criminal de un padre, ya que ha sido él el primero en maquinar acciones infames.» Así se expresó. Sintiéronse todos sobrecogidos por el terror, sin que ni uno osara despegar los labios, hasta que el grande y taimado Crono cobró ánimo y respondió a su madre venerada de esta manera: «Madre, yo prometo llevar a cabo lo que convenga, pues nada me importa nuestro padre, de aborrecido nombre, pues él fue el primero en concebir obras infames.» Así habló; y la ingente Tierra se regocijó sobremanera en su corazón. Acto seguido ocultó a Crono, poniéndolo en acecho con la hoz de agudos dientes en la mano, y le descubrió toda la trama.

Es con igual proceder de engaño como Rea salva a Zeus de la muerte que Crono, temeroso de que le sea arrebatado el poder, depara a toda su descendencia. La diosa entrega al padre, en lugar de su hijo recién nacido, una piedra envuelta en pañales, que es la que devora.[40]

Similar es el proceder de Zeus, que evita la descendencia suya y de Metis para no tener hijos que le arrebaten el poder, según el testimonio procedente de la *Teogonía.*[41]

> Zeus, el rey de los dioses, tomó por mujer primeramente a Metis, la más sabia entre todas las deidades y hombres mortales. Pero en el mismo momento en que Metis iba a parir a Atenea, la diosa de los ojos brillantes, Zeus, engañándola astutamente con seductoras palabras, la introdujo en su vientre. Así se lo había aconsejado que lo hiciera la Tierra y el Cielo para que no fuera desposeído de la dignidad real por ningún otro de los sempiternos dioses.

Siempre hay un engaño en relación con el progreso humano y, simultáneamente, con la condena del hombre al trabajo y a la muerte. El progreso de la humanidad en la mitología griega

39. Hesiodo, *Teogonía,* 160 ss.
40. Hesiodo, *Teogonía,* 485 ss.
41. Hesiodo, *Teogonía,* 866 ss.

está representado por la figura mesiánica de Prometeo, el dios inteligente que burla al padre de los dioses entregando a escondidas de él el fuego a los hombres, que es símbolo del citado progreso.[42]

El dios mítico no sólo se sirve de la astucia con los demás dioses, sino también con un ser más débil como es el hombre.

Sin duda el ejemplo más claro de esta concepción trágica y el primero se encuentra en dos pasajes de la *Ilíada*. Pienso en la muerte de Héctor y en la de Patroclo.

En la lucha entre Héctor y Aquiles es la diosa Atenea quien engañosamente toma la figura humana de Deífobo para persuadir a Héctor de que haga frente al héroe griego.[43]

> La diosa se fue a encontrar al divino Héctor. Y tomando la figura y la voz infatigable de Deífobo, llegóse al héroe y pronunció estas aladas palabras: «Mi buen hermano. Mucho te estrecha el veloz Aquiles persiguiéndote con ligero pie alrededor de la ciudad de Príamo. Ea, detengámonos y rechacemos su ataque.»

La diosa, en su protección a Aquiles —que es funesta a Héctor—, devuelve al primero la lanza que arrojada por él no acertó a herir al héroe troyano. Sólo cuando ya es demasiado tarde éste comprende que no lucha con un héroe igual a él, sino que se enfrenta a un dios que lo ha convertido en víctima de su astucia.[44]

> Ya los dioses me llaman a la muerte. Creía que el héroe Deífobo se hallaba conmigo, pero está dentro del muro y fue Atenea quien me engañó. Cercana tengo la funesta muerte, que ni tardará ni puedo evitarla.

Igual le ocurre a Patroclo con Apolo. Es el mismo dios quien le hace frente en su combate con Héctor, sin que el héroe se dé cuenta hasta que ya es demasiado tarde y ha traspasado el límite, convirtiéndolo en fácil presa para el héroe troyano.[45]

> Y cuando, semejante a un dios, arremetiste, oh Patroclo, por cuarta vez, viose claramente que ya llegabas al término de tu vida, pues el terrible Febo salió a tu encuentro en el duro combate. Mas Patroclo no vio al dios; el cual, cubierto por densa nube, atravesó la turba, se le puso detrás y alargando la mano le dio

42. Hesiodo, *Teogonía*, 562 ss.; *Trabajos y días*, 47 ss.
43. *Il.*, XXII, 226 ss.
44. *Il.*, XXII, 297 ss.
45. *Il.*, XVI, 783 ss.

> un golpe en la espalda y en los anchos hombros. Al punto los ojos del héroe sufrieron vértigo. Febo Apolo le quitó de la cabeza el casco... A Patroclo se le rompió en la mano la pica larga, poderosa, grande, fornida, armada de bronce; el ancho escudo y su correa cayeron al suelo, y Apolo desató la coraza que aquél llevaba. El estupor se apoderó del espíritu del héroe, y sus hermosos miembros perdieron la fuerza.

Estos dos casos son especialmente ilustrativos de una realidad general. Todos los dioses, salvo Zeus, que para los mismos fines se sirve de su mensajera Iris,[46] intervienen en los acontecimientos que se desarrollan en Troya y en los azares de la *Odisea.*

El dios actúa en la sombra tras una personalidad ficticia. Bajo ella presta su ayuda a unos héroes en el momento difícil y hace frente a un hombre que, como Héctor o Patroclo, no le rehúsan, pues creen luchar con un igual.

Ahora la epifanía en otra personalidad del dios no muestra tanto las facetas misteriosas de lo divino, como la todopoderosa libertad de acción del dios arbitrario. El actuar de éste es oscuro para el hombre; se torne él en favorable o en aniquilador, lo confunde, por tanto.

Nos encontramos también con el dios que protege la astucia del héroe; así el más evidente ejemplo lo hallamos en la forma de proceder de Atenea con relación a Odiseo.[47]

Y no sólo eso; el dios incita al hombre a violar un juramento: Hera, se nos dice en la *Ilíada,*[48] promueve la violación del juramento de paz entre troyanos y aqueos.

De igual modo que sume al hombre en la derrota, le roba imprevisiblemente la posibilidad de obtener gloria: Apolo consigue apartar a Aquiles del ejército troyano —mientras estos huyen— por medio del engaño, al que va unido el tema de la metamorfosis.[49] El dios toma el aspecto de otro héroe —Agenor—, haciendo que el héroe griego lo persiga sin conseguir darle alcance. Aquiles sólo puede reconocer el engaño del dios, del que ha sido víctima y que le ha robado su posibilidad de obtener gloria de una forma imprevisible.

> Luego el Flechador apartó a Aquiles del ejército valiéndose de un engaño. Tomó la figura de Agenor y se puso delante del

46. Cf., *Il.*, II, 786 ss.; XI, 186 ss., etc.
47. *Od.*, I, 105 ss., 178 ss., 296; II, 382 ss.; VII, 14 ss.; XIII, 221 ss.; XIX, 33 ss., etc.
48. *Il.*, IV, 20 ss. y 65 ss.
49. *Il.*, XXI, 599 ss.

héroe, que se lanzó a perseguirlo. Mientras Aquiles iba detrás de Apolo, por un campo paniego, hacia el río Escamandro... y corría muy cerca de él, pues el dios lo engañaba con esta astucia a fin de que tuviera siempre la esperanza de darle alcance en la carrera.

La consecuencia del progreso de la humanidad parece, en diversas mitologías, entre ellas la griega, arrastrar un castigo por parte de la divinidad; este castigo es invariablemente la condena del hombre a la muerte y al trabajo, que está simbolizado en un don engañoso que el dios supremo entrega al hombre; la mujer. Es el mito que recoge Hesiodo, también, de Pandora.

El poeta habla del engaño de que el dios hace víctimas a los hombres; a la artimaña de Zeus se la llama *dólos,* un engaño sin salvación, del que no se puede escapar.

En realidad es el anterior engaño de Prometeo que, al entregar a los hombres el fuego, se sustrajo a los designios divinos, lo que provoca la cólera de Zeus, que crea entonces en castigo a Pandora para que sea funesto engaño para los hombres.[50]

> Hijo de Japeto, te crees el más sagaz de todos y te ríes, satisfecho, por haber robado el fuego y engañado mi ánimo. Pero esto será la mayor de las desgracias para ti y para los hombres. En sustitución del fuego, mandaré a los mortales un mal, al que todos, sin embargo, halagarán amorosamente como si no se tratara de un mal.

4 Sobre el significado de la temática en torno al engaño del dios

La base temática se nos presenta en la forma que acabamos de analizar. Interesa ahora investigar el significado de tales contenidos formales. Esta búsqueda nos introduce de lleno en el terreno más amplio de las ideas éticas y religiosas de la Grecia arcaica.

El panorama que los datos aquí aportados ofrece lleva a las siguientes conclusiones con relación al tema del engaño en el mundo divino.

El hecho de que el dios se sirva de él tiene en su origen un significado totalmente similar al que tiene el engaño como factor consustancial de la esencia heroica. Los dioses, al igual que el

50. Hesiodo, *Trabajos y días,* 54-58.

héroe, imponen su poder con mentiras o sin ellas —esto es secundario— y a veces no se trazan siquiera límites entre «el engaño» y el «no engaño».

En suma: es una manifestación de la *sophía —sabiduría—* superior del dios, entendida como una manifestación de su *areté —excelencia—*.

El proceder con engaño, entendido como exponente de sabiduría y poder, abarca todas las formas en que él se presenta: tanto las mentiras de los dioses entre sí, su intervención a través de epifanías, como también el engaño del dios al hombre, implique él protección o aniquilación del héroe.

Se trata de una concepción premoral. No existe oposición de significado básica entre el engaño utilizado por un dios para con otro, o para con un ser más débil, el hombre. En uno y otro caso éste resulta ser tan sólo, como decía antes, producto de la *sophía* que impone el poder.

No obstante, a partir de la unidad conceptual de que se viene hablando, se produce efectivamente una diferenciación en el significado del engaño del dios.

Antes de abordar el análisis de la forma como, a mi modo de ver, se ha efectuado la citada diferenciación, quiero detenerme un momento en la tesis sustentada por Deichgräber.[51]

Este autor sostiene que el engaño entre los dioses tiene, ya en la misma *Ilíada,* un significado claramente distinto al que posee la utilización del engaño por parte de un dios para con un ser más débil como es el hombre.

El estudio de Deichgräber es muy sugestivo, pero peca de cierta ligereza en la interpretación de los datos por él analizados. Es cierto que en la misma *Ilíada* se apunta una diferencia con relación al engaño del dios, según éste vaya dirigido contra otro dios o contra el hombre. Pero, al contrario que él, pienso que se trata de una diferenciación secundaria condicionada por la doble perspectiva de que toda acción es susceptible de ser considerada, punto éste sobre el que he de volver más adelante.

Hay otro aspecto en el que nuestro punto de vista difiere del del citado autor. Es el siguiente: él parece conceder importancia tan sólo —o considera engaño del dios al hombre— exclusivamente al que tiene carácter aniquilador para éste. Así, por ejemplo, analiza magníficamente la situación de Héctor y Patroclo.[52]

51. *Ob. cit.,* 113 ss.
52. *Ob. cit.,* 117.

Pienso que éste es un punto de vista parcial. En nuestro estudio entendemos como engaño, tanto el que comporta carácter destructor para el hombre como el que implica protección, ya que uno y otro suponen el choque de la razón y la previsión humana con lo perturbador, lo irracional, lo prodigioso, lo engañoso por tanto, en la medida en que no es susceptible de entrar en cálculo alguno.

Pasemos ahora a ocuparnos de la forma en que se produce la diferenciación de significado del engaño del dios.

Partimos de que éste posee un significado básico unitario: es siempre manifestación de sabiduría y poder, como lo es el del héroe. La bifurcación en el significado del mismo depende de dos factores; son los que a continuación se indican: de la actualización del engaño en dos contextos distintos, según haya acción humana o no la haya —la literatura épica y los himnos religiosos, respectivamente—, o bien puede depender del significado ambivalente de un mismo término dentro del mismo contexto al insertarse en dos sistemas de relaciones divergentes. O sea: el engaño del dios al hombre, desde el punto de vista de la concepción del mundo divino, como una esfera propia, es una manifestación más de la *sophía* superior de los dioses; pero, desde el punto de vista opuesto, la concepción de la esfera humana y la interacción entre ésta y la divina es trágico.

Veamos en principio la diferencia de significado producida por la inserción del mismo elemento —el proceder con engaño por parte del dios— en dos contextos diferentes, uno en que haya acción humana, otro en que no la haya.

Para ello basta comparar la épica homérica con los himnos transmitidos bajo el nombre de Homero.

En el género religioso no hay acción humana, y al no haberla no existe planteamiento trágico desde el momento que no se nos presenta la doble faceta del mismo hecho. En los himnos, como poesía religiosa que es, se ensalza la gloria del dios; su astucia es signo de su *areté,* por la que el hombre los reconoce como dioses. En ellos, el engaño del dios al hombre no implica una concepción trágica del destino humano como en la *Ilíada,* ni tampoco pone al descubierto la conducta arbitraria que radica en la protección específica a un héroe concreto, como en la *Odisea.* Tan sólo es exponente de la prepotencia del dios.

El tema de la metamorfosis, el de la historia falsa unida a veces al primero en un himno religioso, tiene por objeto ensalzar a los dioses poniendo de relieve sus facetas misteriosas, el

milagro incomprensible a la mente humana. Es un rito iniciático el que por el camino del engaño se efectúa.

El engaño de los dioses al hombre tiene en los himnos un doble y divergente aspecto.

El dios puede hacer uso del engaño con un mortal, en uno u otro sentido privilegiado, al que se concede un don gratuito que no a todos los hombres se otorga. En estos casos la actuación con engaño tiene siempre por finalidad una especie de rito de iniciación cuando el hombre, ante los actos envueltos en el misterio y el milagro del dios, reconoce a un ser superior. Es esto lo que ocurre exactamente en los himnos *a Apolo, a Deméter* y *a Afrodita.*

Y también el dios puede sacar a la luz sus facetas prodigiosas para mostrar su poder, que causa terror, ante hombres impíos que se niegan a reconocer en el milagro la presencia de una potencia sobrehumana. Éste es el caso del *himno a Dioniso.*

Pasemos a tratar el significado ambivalente del mismo término —el actuar con engaño del dios— en un mismo contexto, según el sistema de relaciones en que aquél sea interpretado.

En cuanto al segundo aspecto de la astucia de los dioses, el engaño ejercido contra un ser más débil, el hombre, hemos de hacer constar —como anteriormente se señaló— que no sólo entendemos por tal el que tiene carácter aniquilador para el ser humano. Creemos que tiene un sentido bastante más amplio: el de que el hombre nunca pueda saber lo que piensa el dios, que es algo con lo que no cuenta, lo imprevisible.

En la *Ilíada* los héroes están rodeados de la astucia de los dioses, la cual arrastra a veces consigo la destrucción del héroe: así ocurre en el caso de Patroclo y de Héctor, como más conocidos y significativos ejemplos, pero en modo alguno aislados. Es igualmente un engaño funesto para el hombre el sueño que Zeus envía a Agamenón, como lo es la provocación de violar el juramento de tregua entre troyanos y aqueos.

El engaño de los dioses se evidencia también en la frecuencia con que convierten en inútil el valor del héroe, arrebatándole su presa, cubriendo de niebla su vista, rompiéndole la lanza, infundiéndole temor que le hace perder la fuerza.

El dios de la *Ilíada* burla con su engaño a un héroe, en general, para prestar en un momento determinado su protección a otro. Con ello quiero decir que el engaño del dios al hombre puede tener carácter tanto aniquilador como protector. La protección a un héroe implica siempre derrota inesperada, incalculada por la previsión humana de aquella parte que se le enfrenta en situa-

ción desfavorable; y en último término, la protección del dios se dirige arbitrariamente ya a unos ya a otros.

De una forma u otra el dios no se muestra al descubierto, actúa en la sombra; y el hombre jamás sabe si será objeto de su engaño aniquilador o protector. En última instancia, lo que implica protección a un héroe arrastra consigo irremisiblemente aniquilación del adversario.

Tanto lo uno como lo otro supone una concepción trágica del destino humano. El hombre se maravilla de la astucia divina, y si le fuera posible la querría para sí mismo; pero cuando él es víctima del engaño de los dioses se da cuenta de su impotencia y miseria.

En la *Odisea,* de ambas formas de engaño pervive escasamente la concepción del dios engañador en sentido aniquilador, en el odio de Poseidón a Odiseo, el hombre indefenso; y también, en cierto sentido, en la ofuscación de que Atenea hace víctima[53] a los pretendientes de Penélope. Pero, no obstante, son restos escasos en la idea general del poema.

En cambio se conserva la arbitrariedad consistente en protección; tal es el papel de Atenea con relación a Odiseo y Telémaco; pero la idea se halla transformada en un esbozo incipiente de moralización, en cuanto esa protección específica a un hombre no arrastra consigo la aniquilación injustificada de otro héroe como en la *Ilíada.* No obstante, el dios sigue limitando la acción en forma imprevisible y lo que al héroe puede parecerle acierto, resulta a la larga error.

Incluso en la *Odisea,* cuando Zeus se queja[54] de que los hombres acusan a los dioses de enviarles males, no lo niega y sólo añade que también ellos se los buscan con sus locuras, y esto refiriéndose a un caso evidente de criminal, a Egisto. Es ésta la máxima e incipiente moralización a que esporádicamente se llega en la *Odisea.*

No es el concepto de dios engañador propiamente; pero sí el de dios que envía males y bienes, surgiendo inesperadamente en la acción humana y derribando impensadamente el cálculo de la lógica del hombre, que no sabe cuándo coincide o no con los designios divinos.

53. *Od.,* XX, 284 ss.
54. *Od.,* I, 32 ss.

Capítulo IV

EL PENSAMIENTO TRADICIONAL

1. Restricciones a la moral agonal. Esferas de las que queda excluido el engaño

La mentira es un arma legítima al servicio de la moral agonal, pero está en vías de retroceso.

A unas concepciones premorales en las que el engaño se considera arma lícita al servicio del éxito del héroe y del triunfo de la voluntad del dios y exponente de la sabiduría de uno u otro, se van imponiendo lentamente pero desde el comienzo criterios éticos con respecto a él, basados en restricciones.

Hay determinados círculos preservados de la moral agonal, de los que se excluye también, por tanto, el proceder con engaño. De ahí que ya aparezcan en Homero críticas a ciertas conductas mentirosas.

El panorama en la épica no es demasiado claro dado que Homero prefiere eludir estos temas, y en los escasos momentos en que se tratan es de un modo secundario. Pero, no obstante, en Homero están implícitos principios que luego se van a desarrollar o van a entrar en cauce de una moralización positiva. Es, pues, interesante analizar con algún detalle las esferas de las que el engaño queda proscrito.

1.1. Análisis de esas esferas

Las áreas de las que primero se proscribe el actuar con engaño son las siguientes: la de la familia, la hospitalidad, la autoridad legítimamente constituida, la amistad, el proceso legal, los juegos competitivos —guerra o deporte— y la esfera del juramento.

Ahora bien, los conceptos mediante los cuales se sanciona la mentira en cada una de las mencionadas esferas son bien dis-

tintos, y ello es, y va a ser para la futura historia del pensamiento griego, de una importancia decisiva. Dichos conceptos son *díke* y *aidós.*

Mediante los conceptos *díke* y *aidós* se expresan principios de moral restrictiva, surgidos en un contexto de moral competitiva, que van creando pequeñas esferas que limitan a ésta, a la cual, pese a ello, están subordinados.

Entre uno y otro concepto hay una notoria diferencia: los actos opuestos a *díke* son objeto de sanción religiosa, puesto que *díke* está protegida por Zeus, mientras que los actos opuestos a *aidós* son objeto de sanción social pero no religiosa.

Quedan, pues, establecidos dos grandes bloques:

Frente a «díke», la mentira en labios del juez y la mentira en el área del juramento

Del sentenciar torcido se dice expresamente que va contra *díke* y que ello irrita a Zeus, arrastrando una sanción religiosa, consistente en el castigo del culpable, idea que se desarrolla en forma bellísima en un pasaje [1] de la *Ilíada*:

> Como en el otoño, descarga una tempestad sobre la negra tierra cuando Zeus hace caer violenta lluvia, irritado contra los hombres que en el ágora dan sentencias torcidas y echan a la justicia, no temiendo las miradas de Zeus.

La misma idea se expresa en otras dos formas: la justicia de la causa de dos litigantes es la rectitud de ella.[2] Y el juez, al dictar su fallo, viola la *díke* si éste es emitido por piedad, que se opone a la rectitud de una causa.[3]

El perjurio provoca la cólera de Zeus, que retira su protección de los transgresores del juramento y envía sobre ellos el castigo. Como con relación a la mentira en labios del juez, la mentira en la esfera del juramento es objeto de sanción religiosa. No se dice que vaya contra *díke*; no obstante, parece que ha de entenderse que si se la considera objeto de castigo divino es precisamente por suponer una trangresión de *díke,* aunque la palabra no aparezca expresamente.[4] Lo realmente prohibido

1. *Il.*, XVI, 384 ss.
2. *Il.*, XVIII, 508 ss.
3. *Il.*, XXIII, 542 ss.
4. *Il.*, III, 276 ss.; IV, 165 ss., 235 ss.; XIX, 258 ss.

es no cumplir un juramento, o sea, el perjurio. En cuanto a mentir al formular el juramento, es decir, mentir intencionadamente con objeto de engañar, parece ser lo mismo, ya que no se diferencia entre resultado —no cumplir el juramento —y la intención —mentir al formularlo—.

Ambos temas por demás están relacionados. Los únicos lugares en que el perjurio se condena ya en Homero son, respectivamente, en la guerra y el deporte, o sea, en los juegos competitivos, esferas que, como la del proceso legal, se rigen por normas muy fijas y coincidentes. A saber: hay dos partes, y ellas son oponentes, tanto en la guerra como en su mimesis lúdica, el deporte, como en la forma verbalizada del enfrentamiento, el proceso legal. En el juego deportivo y en el proceso legal hay a su vez un tercero que emite el veredicto. La mentira, tanto en las partes que integran el agón como en el juez del mismo, supone una transgresión de la justicia, que al estar protegida por Zeus provoca el castigo del culpable y es, por tanto, moralmente sancionada.

La única limitación del «moralmente sancionada» está determinada por el valor bastante restringido que en la ética agonal tiene el concepto mismo de *díke*, surgido como uno de los aspectos restrictivos de dicha moral.

El ideal de justicia está subordinado al de la *areté* aristocrática, ya que la *díke* resulta beneficiosa porque al protegerla los dioses es fuente de prosperidad y éxito.

Al tener el concepto *díke* tan restringido valor en Homero y estar subordinado al ideal de la virtud heroica, fundamentalmente, aquellos actos que la violan —de los que venimos hablando— están aún a medio camino de ser moralmente censurados, de acuerdo con una moral racional, en espera de que dicho concepto se amplíe y racionalice, posibilidad que ofrece Homero al considerarla defendida por los dioses, y que por primera vez realizará Hesiodo abriendo el camino no sólo a los presocráticos, sino también a Arquíloco y Solón.

Frente a «aidós», el engaño en las esferas de la familia, la autoridad, la hospitalidad y la amistad

El concepto de *aidós* es uno de los conceptos de moral restrictiva por el que se expresa la obligación de respetar a las personas

pertenecientes a un número muy limitado de áreas de relaciones humanas.

Pero la transgresión del *aidós* no tiene en Homero la sanción religiosa que implicaba la violación de *díke*, sino exclusivamente social.

El panorama no está claro, dado que Homero prefiere eludir estos temas y el material es escaso. No obstante, tenemos una coherencia en la visión de conjunto.

En el círculo de la familia se censura la traición de la mujer al esposo, así Erifile,[5] que traicionó a su marido por dinero; y sobre todo Clitemestra,[6] que se hace acreedora, por el engaño de que hace víctima a su legítimo esposo, de la reprobación de la sociedad, y su acción será causa de oprobio para todas las mujeres.[7] De igual modo, el adulterio de Afrodita se califica de *kaká érga*[8] —*forma de proceder vergonzosa*—. Hera también hace reproches a Zeus cuando éste no le comunica sus proyectos porque le debe fidelidad por ser su esposa, etc.

Las relaciones con el superior constituyen un ámbito acreedor de respeto desde muy pronto. Ocasionalmente, la esfera de la familia coincide con la de la autoridad; así, Prometeo es pariente y subordinado de Zeus, Egisto es pariente e inferior a Agamenón, etc. El asesinato a traición de Egisto con relación a un héroe *mucho mejor*[9] que él es objeto de sanción social, es una acción contra la autoridad legítimamente instituida.

En un pasaje de la *Ilíada* hay un dato curioso: el joven Antíloco vence a Menelao en una competición deportiva gracias a un ardid,[10] lo que se juzga mal. Por haberse valido de engaño, Antíloco ha inferido un ultraje a la *areté* heroica de Menelao, privándole del éxito, que es el reconocimiento social de ella. No otra es la situación de Agamenón, víctima de la trampa de Egisto, cuya *areté* es muy inferior a la del héroe. En el caso de Antíloco y Menelao, la violación del respeto debido al superior, esfera coincidente ahora, a su vez, con la de la amistad, implica actuar sin *sophrosyne* —*moderación*—, virtud que un joven ha de poseer en el mundo homérico.

El respeto debido al círculo integrado por el vínculo de hospi-

5. *Od.*, XI, 326-327.
6. *Od.*, XI, 422.
7. *Od.*, XI, 430.
8. *Od.*, VIII, 329.
9. *Od.*, III, 250; IV, 525 ss.
10. *Il.*, XXIII, 514-515.

talidad, que coincide con la esfera de la amistad, se define a propósito de la saga en torno a Paris.[11]

> Zeus soberano, concédeme castigar al divino Alejandro, que me ofendió primero, y hazle sucumbir a mis manos, para que los hombres venideros teman ultrajar al que les ofrece hospedaje y amistad.

La traición al huésped se califica de forma de actuar *kaká*. Los amigos son desde siempre un círculo en el que se elimina la mentira, como en la familia. Así Aquiles dice, refiriéndose a Agamenón porque lo privó de su recompensa —*géras*— no respetando lo debido al héroe, que le es odioso como las puertas del Hades el hombre que dice una cosa y piensa otra.[12]

El vínculo de la amistad, como el de la hospitalidad, del que sin duda surge, se rige por normas que ya en Homero se esbozan y posteriormente se hacen más rígidas. En este sentido se confía del amigo que dirá la verdad sobre aquello que sea interrogado: así proceden Néstor y Menelao con relación a las preguntas de Telémaco sobre la suerte de Odiseo.[13]

Al individuo que procede con engaño con personas incluidas en estas esferas se le califica de *dolómetis* —así Egisto, Clitemestra, Zeus reciben igual calificación por parte de Hera—, y a su acción de *dolíe tékhne —arte engañosa—*. Ambos términos son moralmente neutros fuera de contexto; el actuar con engaño, por sí mismo, es neutro desde el punto de vista ético. Sólo adquiere valor moral negativo al quedar opuesto a un concepto que ya posee valor moral, como es *aidós*, y, en consecuencia, ser calificado el *dólos* de *kakón*.

Como se ve, se trata de preservar de la moral de autoafirmación del individuo, que tiende a imponerse contra toda oposición, unas zonas cada vez más amplias de relaciones sociales. Es la forma de crear una determinada estabilidad que garantice la vida en comunidad.

Simultáneamente, y siendo sólo la otra faceta de lo restrictivo, hay una cierta tendencia en Homero a crear un tipo positivo de conducta noble que exige lealtad con el amigo, sinceridad para con éste. Estos rasgos, que en conjunto quedan un poco margi-

11. *Il.*, III, 315 ss.
12. *Il.*, IX, 312-313.
13. *Od.*, III, 18-20, 326-328.

nales en el cuadro general de la ética homérica, sirven no obstante de base para la creación de una moral positiva.

Somos espectadores de una incipiente creación de signo aristocrático del concepto de sinceridad en el héroe para con su semejante, surgida de su igualdad de naturaleza. Criterio de caballerosidad para con el amigo, basado en la conciencia de aristocracia como clase, que rebasa los límites de la comunidad ciudadana.

En la misma línea, junto a la purificación sólo relativa y nueva definición del ideal heroico, que analizábamos páginas atrás, hay otra etapa más moderna en la épica —que se superpone a la primera, pero no la desplaza totalmente, según vimos— en héroes como Héctor, Patroclo, precedentes de la idealización trágica, en la que a su vez quedan igualmente restos en posición más destacada de lo que a simple vista puede parecer.

A esta incipiente creación positiva de conducta noble, consistente en sinceridad para con el amigo, se opone en la *Odisea,* en dos ocasiones,[14] la idea de que los hombres por causa de la pobreza se ven obligados a mentir, y completándola, la de que es odioso el hombre que miente por necesidad. No se debe pensar en modo alguno que este punto de vista implique una censura moral del hecho de mentir por sí mismo, sino que simplemente inspira repugnancia al noble y a su conciencia de clase superior, de naturaleza diferente, que se opone al resto, al pueblo en general. *Díke* y *aidós* están subordinados al criterio agonal del éxito en Homero. Ya que éste requiere, por una parte, la protección divina —la cual se pierde al violar *díke*— y, por otra, la protección social, en cuya reprobación se incurre al violar *aidós.*

1.2. Sectores de pensamiento conservador de los siglos VIII al V

Nos vamos a referir a los sectores de pensamiento en los que, en suma, el criterio del éxito en la acción no se ha hecho entrar en conflicto con el concepto de justicia, entendida ella como la aceptación de unas normas de validez intrínseca, en nuestro caso con veracidad, de acuerdo con las cuales hay que proceder en toda situación.

Son sectores de pensamiento conservador, mejor que círculos, no delimitables en el tiempo ni el espacio, ya que, como más ade-

14. *Od.*, XIV, 124 ss., 156-158.

lante veremos, ideas agonales conviven en un mismo autor con otras del nuevo moralismo.

Mantenimiento de la situación homérica en el primer bloque: «díke» frente a la mentira en el juicio y en la esfera del juramento.

Son sectores en los que, como en Homero, *díke* sigue estando subordinada al ideal de la *areté* agonal; así en Píndaro y Teognis.

El tema de la mentira en la esfera del juicio se encuentra en Píndaro,[15] pero ahora desde otro punto de enfoque, el reverso justamente: no la crítica a la mentira en un proceso, sino el elogio a la veracidad en el mismo. Traspuesto a otro plano, la sentencia recta del proceso legal se aplica también al fallo de una competición deportiva. El poeta invoca a Olimpia como *reina de la Verdad* porque el premio en los juegos es para quien realmente lo merece, o sea, para el héroe que hace patente su *areté.*

La misma idea con que inicia dicho epinicio, en honor de Alcimedonte de Egina, vuelve a recogerse en alabanza a la patria del vencedor, donde en los numerosos procesos se juzga con *espíritu recto.*[16] No se menciona el concepto *dike,* cuyo papel en este poeta es poco relevante. Queda sustituido por el término *orthós —recto—* que responde a un ideal mucho más arcaizante, ya que es similar a la expresión homérica *justicia recta* que se opone a *sentencias torcidas.*

Olimpia es el lugar donde los nobles se unen para dar prueba de su *areté* específica, que radica en la posesión de una *physis —naturaleza—* diferente a la del resto de los hombres. Al llamar a Olimpia *reina de la Verdad* se sostiene la idea de que su juicio es certero. Idea que no podemos desligar de aquella según la cual la *areté* del noble incluye también el *juicio certero.*

La gloria, producto del reconocimiento de la *areté* aristocrática, va unida a la gloria de Egina, patria de su héroe, y a su régimen de gobierno; de ahí el juicio certero que de ella se ensalza, para dar el fallo en un proceso legal.

El elogio de la veracidad en un proceso no implica, al no ir vinculado a un sentido general de justicia, una moralización racional por parte de Píndaro, sino el mantenimiento al respecto de un ideal arcaizante de signo exclusivamente clasista.

15. PÍNDARO, *Olímpica VIII,* 1 ss.
16. PÍNDARO, *Olímpica VIII,* 28 ss.

Pero hay una innovación en Píndaro con relación a Homero: convierte el juicio certero o verdadero en uno de los factores indisolublemente unidos a la *areté* del noble, confiriéndole a este factor un valor marcadamente positivo. Esto supone un paso con relación a Homero, al menos en la depuración del concepto *areté* por sí mismo, aunque ella se siga atribuyendo a una clase determinada.

El tema del perjurio, que ya en Homero vimos que se consideraba arrastrar una sanción religiosa, y donde se desprende de ello, aunque no se mencione la palabra, que implica una violación de *díke,* se conserva sin alteración en las líneas de pensamiento más conservadoras del período arcaico. Con una peculiaridad: en Píndaro, el tema del perjurio se prefiere eludir; en Alceo y Teognis se trata desde un punto de vista esencialmente político, o sea, no en formulaciones generales.

Nos interesa analizar los fragmentos en que se trata la temática del perjurio en plano generalizador.

Es significativa la posición de Teognis en el único lugar en que se habla del perjurio en plano general. Éste, como Homero, dice que es objeto de la cólera divina pero no expresamente que viole *díke,* aunque, como en aquél, se considere como tal.[17]

> No hagas un falso juramento por los dioses; no es posible ocultar a los inmortales la deuda que se ha contraído con ellos.

En Píndaro, en cuya obra el término *díke,* como señalábamos antes, ocupa un escaso papel y donde tampoco se encuentra el tema del castigo divino de la injusticia, al referirse precisamente al perjurio afirma que es objeto de castigo, mientras a ello contrapone la recompensa del hombre que tiene el alma limpia de injusticias.[18]

Ampliación de esferas. Relevancia conferida, con relación a la situación homérica, a las esferas de las que el concepto de «aidós» proscribe el engaño

En Homero el engaño no era permitido en las esferas de la familia, autoridad y amistad. En esas esferas el engaño violaba, como

17. Teognis, 1195 ss.
18. Píndaro, *Olímpica II,* 123 ss.

vimos, el concepto de *aidós* y su transgresión llevaba consigo una sanción social, pero no se habla de que implique también sanción religiosa.

Esporádicamente se expresa la idea contraria: que es *díke* atender a los deberes de hospitalidad, pero no se dice que sea una violación de ella el no respetarlos.

Nos interesan los sectores en que, más o menos modificada, pervive la situación homérica. Esto es, en los poetas que representan la ideología conservadora aristocrática, Alceo, Píndaro y Teognis, y principalmente estos dos últimos, que la representan en su período de desintegración.

En ellos el tema del respeto debido al determinado número de esferas humanas de que venimos tratando adquiere una pasión especial, sobre todo en lo que concierne al área de la amistad. Además se hace extensivo a una nueva esfera: la de la polis.

Me ocupo primero de la extensión de la moral restrictiva a la nueva esfera constituida por la polis: el concepto de traición a la patria no se encuentra en los poemas homéricos. Dicho concepto surge dentro del marco histórico de la ciudad-estado, y se desarrolla a partir del siglo VII. Su desarrollo obedece a dos tipos de causas, que crean ambas situación conflictiva.

Bien se trata de una crisis creada por agentes externos a la estructura misma de la comunidad estatal en cuestión. Así se desarrolla el tema en poetas como Tirteo o aquellos que viven en las ciudades jonias, en su conciencia de unidad frente a los embates de los imperios asiáticos, como Arquíloco, Alceo, etc.

Más adelante, las guerras médicas van a crear a nivel panhelénico esa conciencia de unidad frente al ataque persa, actualizando y generalizando brotes de conciencia ciudadana, cuyas raíces, aquí y allá, tenían dos siglos de nacidas.

La crisis pueden crearla también agentes internos a la estructura misma de la polis. De la situación conflictiva interna surge la conciencia de la lealtad al partido político. Bajo este segundo signo se desarrolla ampliamente el tema en Alceo [19] y Teognis,[20] principalmente.

En cuanto a la relevancia conferida a la esfera de la amistad, hay que anotar que éste es un círculo del que desde Homero se

19. ALCEO, *Frag.*, 293, 296.
20. TEOGNIS, 73 ss., 77-78, 209-210, 213-218, 222-226, 283-286, 363-364, 600 ss., 811 ss., 857 ss., 1073 ss., etc.

excluye el engaño. Si Píndaro y Teognis insisten en ello, es porque en su tiempo la aristocracia está amenazada, cruje.

Se trata del fenómeno habitual que se produce en los períodos en que determinados sistemas de valores, que han gozado de validez general, se van desintegrando por la extensión cada vez mayor de ideas innovadoras, quedando siempre reductos del viejo sistema, cuyos elementos integrantes tienden a reafirmar entre sí los vínculos individuales, sustituyendo por intensidad lo que se perdió por extensión.

No deja de ser interesante que el tema del amigo fiel y del traidor ocupe, aunque bajo otro signo, un papel fundamental en la obra de Eurípides, que a su vez refleja también un período de caos y desintegración de valores sociales y políticos.

Convivencia del ideal agonal y el restrictivo en un mismo autor. Fijación de un código de conducta noble.

Aparte de los lugares en que el tema de la fidelidad e infidelidad está en relación clara con las luchas civiles del mundo de la aristocracia griega decadente, tenemos el tratamiento del mismo tema desde puntos de vista más generales, como antes decía, pero, salvo raras excepciones que se tratarán en otro lugar, en dependencia directa con la conciencia de clase y con la defensa y preconización de un código del honor de signo aristocrático que convierte la lealtad a la amistad en un baluarte de defensa para quienes viven de un ideal estático, anclado en el pasado.

Ahora se trata del pleno desarrollo de un tipo positivo de conducta noble, ideal ya homérico pero afirmado con pasión. No son sólo restricciones, sino valores cooperativos los que se definen apasionadamente por Píndaro y Teognis, sobre todo, y, lo que es más importante, no se esbozan, como en Homero, sino que se fijan constituyendo un esquema ahistórico.

Cierto es que no podemos hablar de moralismo en términos absolutos, ya que no se parte de postulados generales. Incluso en un mismo autor convive el ideal agonal con el restrictivo, así en Teognis y en Píndaro. El primero aconseja adoptar la manera de ser del pulpo:[21]

21. TEOGNIS, 213 ss.

Corazón mío, muda tus cambiables maneras en consonancia con cada uno de tus amigos, afectando los sentimientos que cada uno tiene. Aprópiate la manera de ser del pulpo retorcido que se muestra semejante a la roca a que está adherido; acomódate ahora a una y muda luego el color. La habilidad es preferible a la intransigencia.

E incluso engañar al enemigo, donde se entiende que la idea es la de responder a la traición con la traición.[22]

Engaña con palabras a tu enemigo; y cuando lo tengas en tu poder, castígale sin poner ningún pretexto.

Igual que Teognis, Píndaro desea[23]

Ser capaz de ir contra el enemigo como un lobo, por caminos tortuosos.

Pero, aunque no sea dado hablar de moralismo absoluto, lo cierto es que partiendo de esta profundización y valoración de la veracidad como propia de una conducta noble se adoptan insensiblemente posiciones morales con respecto al concepto mismo de veracidad y lealtad susceptibles de rebasar los estrechos límites clasistas en que surgieron.

Es Teognis quien presenta un panorama más completo que Píndaro, pero uno y otro son magníficos exponentes de la situación a que me refiero.

Es un momento en que la nobleza va perdiendo sus privilegios, que refleja con exactitud la siguiente oposición de que habla Teognis:[24] al hombre tradicionalmente *kakós* y *deilós* —el plebeyo— se le considera ahora *agathós* y *esthlós*, que tradicionalmente era el hombre de sangre noble. Esa nueva clase burguesa, que no pertenece a la aristocracia de sangre, para Teognis —como también para Píndaro—[25] carece de capacidad de *juicio natural —gnóme—* y se engañan los unos a los otros. A ellos el poeta los considera *kakoí*,[26] de ellos no se puede esperar amistad fiel.

No tienen palabra en su comportamiento, sino que gustan de los fraudes, los engaños y las trampas.

22. Teognis, 363 ss.
23. Píndaro, *Pítica II*, 152 ss.
24. Teognis, 59 ss.
25. Píndaro, *Itsmica VII*, 103 ss., y *Olímpica XIII*, 14 ss.
26. Teognis, 70 ss.

Como consecuencia de la confusión entre los criterios definitorios tradicionales y las nuevas ideas que por su propia dinámica interna se van imponiendo, ambos poetas tienden a acentuar la oposición *agathós* —*noble*— frente a *kakós* y *deilós* —*plebeyo*—, desarrollando todo un código de conducta propia del noble, uno de cuyos principales valores es la sinceridad con el amigo.

De él se exige *pistós nóos*[27] —*corazón fiel*— y *katharós nóos*[28] —*corazón puro*—. Se exige coincidencia de palabra con pensamiento,[29] así como de acción con palabra.[30] El amigo ha de guardar *kháris* —*gratitud*— por los favores recibidos.[31]

Es el mismo código de conducta noble, con tanta pasión defendido, el que se tambalea. Así refleja Teognis la realidad de la situación, la desintegración interna de los ideales aristocráticos, bien lejana del mundo homérico, al afirmar que la pobreza obliga al *agathós* —*noble*— a mentir, pues ella enseña acciones innobles —*kaká*—: mentiras, engaños, fatales discordias. O sea, el *agathós* se ha visto obligado a renunciar a su código, adoptando formas de proceder propias del *kakós*.

Ante esta situación, que evidencia cómo dentro de la aristocracia el espíritu de clase se tambalea, surgen dos actitudes: el pesimismo ante la dificultad de hallar la veracidad en la amistad, aún dentro de la clase noble; hay ecos pesimistas en Píndaro,[32] pero es en Teognis en quien tal actitud se encuentra una y otra vez.[33] Y una postura opuesta a la pesimista: la idealizante. La idealización se expresa a veces en forma de autoidealización. Así el poeta tiene conciencia de ser un hombre superior; Teognis se sitúa él solo frente al resto como hombre que no quiere utilizar el engaño, pues la ganancia que éste proporciona es deshonrosa.[34]

En dos lugares[35] de bastante similitud con posiciones de Píndaro, el poeta se pone a sí mismo como ejemplo de no haber traicionado nunca la amistad, traición a la que, curiosamente, relaciona aquello que es propio de un esclavo. Igual conciencia de superioridad le confiere el saber que es *fiel* y que en él no tiene cabida el engaño.

27. Teognis, 88; Píndaro, *Nemea VIII*, 72 ss.
28. Teognis, 89.
29. Teognis, 90-91.
30. Teognis, 95-96, 1085 ss.
31. Teognis, 111-112; Píndaro, *Olímpica X*, 5 ss.; *Pítica II*, 62 ss., 76-77.
32. Píndaro, *Nemea X*, 146 ss.
33. Teognis, 79 ss., 209 ss., 857 ss., 929-930, 73-74, 119 ss., 851, 963 ss.
34. Teognis, 222 ss.
35. Teognis, 529-530, 1160 ss.

> Aunque lo busco no puedo encontrar un amigo tan fiel como yo, en el que no haya cabida la simulación. Ofreciéndome a la piedra de toque y frotándome con ella como el oro frotado al lado del plomo, tengo conciencia de ser un hombre superior.

Píndaro afirma una y otra vez su veracidad, sostiene la sinceridad de su corazón —*alethés nóos*— como cualidad propia de un hombre superior;[36] un hombre veraz es objeto de estimación en todo régimen político; [37] él no quiere para sí la audacia del que miente.[38] Ligando esta idea, con la condena del mito en torno al triunfo de un héroe astuto como Odiseo sobre Áyax, expone su ideal de una vida sin mentira, pues lo contrario deja en herencia una mala reputación.[39]

Pero la autoidealización de Píndaro es sólo una faceta de su visión idealizante en plano abstracto: o sea, de su entronque entre la misión profética del poeta y el carácter redentor de los principios de la ética de la aristocracia, de su unión exaltada entre hombre y dios.

El decir la verdad, propio de su héroe y del poeta, es sólo una proyección de algo más profundo: de su conocer la verdad. En este sentido hay que entender determinadas afirmaciones del poeta, como éstas:

La *capacidad de juicio* de su héroe es objeto de alabanza porque sus palabras no contradicen el pensamiento de su corazón.[40] Esa capacidad de juicio, a su vez, está enraizada en el carácter —*éthos*— del héroe, que infunde audaz franqueza para hablar.[41] Pero no sólo eso, sino que Píndaro hace una afirmación más importante aún: que el hombre *agathós* —*noble*— no se deja seducir por mentiras.[42]

2. MORALISMO ARCAICO. CÍRCULOS EN QUE SE DESARROLLA «DÍKE» LIGADA A «ALÉTHEIA»

La censura del engaño no sólo se debe a normas restrictivas, sino que en la época arcaica se van a dar en planteamiento casi todas las posiciones de juicio sobre él.

36. PÍNDARO, *Olímpica II*, 166-167.
37. PÍNDARO, *Pítica II*, 159 ss.
38. PÍNDARO, *Pítica II*, 152.
39. PÍNDARO, *Nemea VIII*, 59 ss., 62-63.
40. PÍNDARO, *Itsmica VII*, 103 ss.
41. PÍNDARO, *Olímpica XIII*, 14 ss.
42. PÍNDARO, *Pítica II*, 135 ss., 150 ss.

Además de las normas restrictivas de los sectores de pensamiento conservador, es nuestra intención ahora ver cómo va surgiendo la censura del proceder con engaño por sí mismo, entre contradicciones y dificultades de formulación, en los sectores en que se desarrolla el concepto de justicia íntimamente ligada a la verdad.

O sea, en los círculos en que se extiende el concepto de justicia, no concebida como la defensa de un orden social determinado —como vimos que lo era en Homero—, sino como protección del débil frente al fuerte.

Estos sectores, en principio, son los exentos de la moral agonal en su formulación pura; pero en ellos se busca una conciliación entre éxito y justicia, que han entrado en conflicto: tema ya de Hesiodo y Arquíloco, consagrado por Solón y en torno a cuyas relaciones girará prácticamente toda la problemática moral del siglo v.

Es en el círculo de los presocráticos, o más exactamente —esquivando la excesiva simplificación que comporta el concepto círculo, unido a la poca abundancia de datos—, en el pensamiento de algunos presocráticos, como Heráclito y Jenófanes, en quienes se puede hablar de un moralismo absoluto, demasiado teórico y lejano de los problemas éticos que la realidad vital suscita como para ser aceptados por amplios sectores; aunque huellas de concepciones de este origen se hallan en poetas tan conservadores como Píndaro y Teognis. Así como, igualmente, en estos últimos la mentalidad puramente agonal, en sus últimas fases del pensamiento aristocrático, tiende a combinarse con el nuevo moralismo de Hesiodo y Solón.

2.1. Moralización del concepto «díke». Éxito y Justicia entran en conflicto

Es en Hesiodo en quien por primera vez se esboza el que será tema de todo el período posterior, la antinomía: éxito en la acción humana e idea de proceder con justicia, o sea —de acuerdo con unas normas fijas, de validez por sí mismas—, en nuestro caso, con veracidad.

El punto de partida está en la innovación con relación a la moral agonal que se produce dentro del bloque: *díke* frente a la mentira en las esferas del juicio y el juramento.

La sentencia falsa en el juicio implica la violación de *díke*, que

está protegida por Zeus, y castiga al que la viola, igual que en Homero. Pero es el concepto mismo de *díke* el que ha variado hacia una moralización casi total en Hesiodo.

Esta justicia procedente de Zeus, en primer lugar no está supeditada a la *areté* heroica, sino que se ha convertido en un valor moral superior a cualquier otro, y se concibe como una defensa del débil, el pueblo, frente a la *justicia* —en este caso se refiere a la *díke* homérica— con que sentencian falsamente los poderosos, los nobles, en resumen.

Con ello, el proceder con mentira en la sentencia de una causa queda radicalmente condenado desde el punto de vista de una moral racional, suponiendo una conquista definitiva para etapas posteriores del pensamiento griego.

Así expresa Hesiodo su pensamiento al respecto:[43]

> Pero ahora regulemos nuestras querellas por medio de recta justicia, que es el mejor don procedente de Zeus. Porque ya cuando partimos nuestro patrimonio, demasiado tomaste de lo que no era tuyo, prodigando homenajes a los reyes devoradores de presentes, que están dispuestos a juzgar, según su peculiar justicia. Insensatos, no saben que muchas veces la mitad vale más que el todo, y hasta qué punto puede ser una gran riqueza la malva y el gamón.

Es la misma *díke*, protección del débil y ley moral y religiosa impuesta por Zeus al hombre en general, la que se viola al mentir en el juramento.

Así, mientras el tema del perjurio en Píndaro y Teognis, o bien se prefiere eludirlo en general, o tratarlo desde un punto de vista esencialmente político, en el segundo de ellos Hesiodo profundiza en él, hasta convertirlo en objeto de condena moral a nivel universal y en tema relevante en su línea de pensamiento.

El transgresor de *díke*, mintiendo en el juramento, se dice que es *kakós* y se opone a *areíon* —el que es fiel a sus juramentos—. Por primera vez en la historia del pensamiento griego el término *kakós* se ha utilizado con un valor moral, ajeno a concepciones clasistas, y se ha opuesto a *areíon*, al que también se confiere valor moral y al que se han asimilado los conceptos *agathós* y *díkaios*.

Pero la justicia, aparte de ser una cualidad humana y objeto de protección divina, es también una conveniencia. La finalidad de

43. HESIODO, *Trabajos y días*, 34 ss.

la nueva virtud sigue siendo el éxito externo y el elogio de una sociedad cimentada sobre nuevas bases mentales. La formulación es éxito con justicia, que es éxito sin engaño.

Esa doble vertiente que tiene la justicia en Hesiodo queda patentizada en un fragmento como éste:[44]

> A los hombres otorgó la justicia, que es con mucho lo mejor. Pues, a quien se pronuncia con equidad y a favor de la justicia, Zeus, el de la amplia mirada, lo llena de prosperidad; pero aquel que deliberadamente apoya su juramento en declaraciones, y así, hiriendo la justicia, comete un crimen inexpiable, verá pronto su posteridad decrecer y degenerarse. Y, entre tanto, la descendencia del fiel a sus juramentos se engrandecerá a través del tiempo.

Innovación total: «díke» y aidós frente a mentir por «kerdós»

Es un tema totalmente nuevo en Hesiodo, sin antecedentes. Supone dos pasos importantes. En primer lugar, la sanción religiosa —*díke*— y la sanción social —*aidós*— se hacen coincidir con relación al proceder con engaño. En segundo lugar, *díke* y *aidós* se enfrentan al éxito obtenido con mentira, en otras palabras, se enfrentan a la tendencia de autoafirmación del individuo, que convierte el medio en moralmente neutro. Ya no se trata de mentir en esferas limitadas, sino de *díke* y *aidós* frente al hecho mismo de mentir. Se trata de una innovación de valores completa con relación a la ética agonal en su estado de formulación pura.

No se ha renunciado al criterio del éxito, pero se ha subordinado éste al criterio de justicia y al de respeto al hombre en general, o sea, lo contrario que en Homero.

La riqueza mal adquirida, por medio de fraude, es *kaká,* y mientras dar es *agathón,* robar es *kakón.*[45]

«Díke» se extiende a usos antiguos de «aidós»

Otro aspecto interesante que aporta el pensamiento innovador de Hesiodo consiste en que considera objeto de sanción religiosa, o sea, injusticia, acciones que en Homero eran objeto sólo de san-

44. Hesiodo, *Trabajos y días,* 279 ss.
45. Hesiodo, *Trabajos y días,* 356.

ción social; así, la mentira en las esferas de la familia, el huésped, etcétera.

Es sin duda la idea del poeta cuando dice que los dioses castigan al hombre que utiliza el engaño para enriquecerse,[46] exactamente igual que al que traiciona el lecho de su hermano y al que maltrata a un suplicante o un huésped.

La formulación de la nueva moral es, pues, éxito con justicia, que es éxito sin engaño.

En la misma línea de Hesiodo, Arquíloco busca la norma de la justicia en el respeto a ciertos principios, implícitos ya en Homero, pero afirmados ahora apasionadamente y concebidos como una defensa del débil.

Dentro de esta línea hay que entender la censura del perjurio en Arquíloco[47] y probablemente también en Hiponacte,[48] aunque los escasos y mutilados fragmentos de este último nos impidan hacer afirmaciones con certeza.

Has obrado contra tu juramento, contra la sal y la mesa.

Es la acusación de Arquíloco contra Licambes por su juramento no cumplido. A través de la utilización de la fábula del águila que traiciona la amistad de la zorra, el poeta eleva el tema personal a un nivel general: de igual modo que Zeus castiga la traición del águila, apiadándose de la zorra, castiga al hombre que viola un juramento.[49]

Con relación al mismo tema tratado por Hiponacte, dirigido contra un perjuro, tan sólo es posible atestiguar la presencia a nivel personal de la petición del castigo para el que, violando un juramento, actúa injustamente. Es imposible saber si sólo tenemos el elemento de maldición y ataque en Hiponacte, como también lo hay en Arquíloco, o si, como en éste, se generaliza en plano moral, afirmando que el perjurio es castigado por la justicia divina.

Solón, siguiendo la línea de Hesiodo y Arquíloco, considera la mentira para obtener *kérdos —provecho—* una violación de *díke*,[50] aceptando la fe de ambos en la necesidad de unos principios que sean a la vez ley moral y religiosa.

46. HESIODO, *Trabajos y días*, 325-326.
47. ARQUÍLOCO, *Frag.*, 34.
48. HIPONACTE, *Frag.* 115.
49. ARQUÍLOCO, *Frag.* 31.
50. SOLÓN, *Frag.* 11 y *Eunomía*, 11 ss.

2.2. Infiltración del moralismo en poetas que representan ideologías conservadoras

El nuevo moralismo de Hesiodo y Solón que acabamos de analizar, halla ecos en el pensamiento de poetas tan conservadores como lo son Píndaro y Teognis.

La idea de que mentir por *kérdos* es algo vergonzoso, que como hemos visto se desarrolla por primera vez en los círculos exentos de la ética agonal, en aquellos sectores de pensamiento en los que se hace entrar en conflicto justicia con éxito, se extiende hasta infiltrarse, como hace un momento apuntaba, en formas de pensamiento tan conservadoras como pueden serlo la de Teognis o Píndaro.

Así, Teognis dice que la mentira en el comienzo reporta un pequeño beneficio, pero que éste, a la larga, resulta infamante y pernicioso y que nada noble tiene un hombre al que acompaña la mentira, una vez salida de su boca.[51] A la utilización de la mentira se alían los conceptos relativos a formas de actuar *aiskhrón —vergonzosa—*, *kakón —mala—* y *no kalón —no hermosa—*, y por tanto, se opone a sus contrarios *kalá y esthlá.*

Píndaro, al igual que Teognis, logra generalizaciones con relación al tema del engaño, que lleva a una moral más amplia que rebasa la censura del mismo, aplicada a las relaciones con los amigos o con la ciudad. En un lugar califica la mentira de odiosa;[52] en otra ocasión se censura y lamenta que los hombres estén demasiado dispuestos a sacrificar la justicia a una ganancia adquirida con engaño.[53] Quizá a este respecto el pasaje más significativo e interesante en la obra de Píndaro es aquel en que aconseja al hombre de Estado gobernar con timón justo, para lo cual ha de poseer una lengua veraz.[54] También denota el pensamiento de ambos poetas una influencia, ciertamente esporádica, de ideas procedentes del círculo de la filosofía jonia.

Es en este círculo donde por primera vez *alétheia —verdad—* se identifica con *dike —justicia—*, con *el ser* y con la *sabiduría.* El concepto de verdad como una nueva categoría universal, con valor moral individual se acuña por primera vez en el siglo VI a. de J.C. entre los presocráticos.

51. Teognis, 607 ss.
52. Píndaro, *Pítica IV,* 176.
53. Píndaro, *Pítica IV,* 246 ss.
54. Píndaro, *Pítica I,* 165.

Heráclito dice que la *sophrosyne* es la mayor *areté* —*virtud*— y que *la sabiduría es decir la verdad*;[55] ambos conceptos representan la práctica y el respeto del *lógos* —*razón*— que tiene una base comunitaria. Parménides identifica *díke* con el *ser* y la *verdad*.

Pues bien, en Píndaro se establece una relación entre la sabiduría —*gnóme*— y la verdad.[56] Es cierto que la *gnóme* no tiene una base comunitaria, como sí lo tiene el *lógos* de los presocráticos, sino que tan sólo es la suprema virtud de la aristocracia, pero lo cierto es que esa sabiduría está íntimamente relacionada con la veracidad, pudiendo en esta relación haber huellas del pensamiento de los filósofos jonios.

En Teognis encontramos el tema del contraste entre la apariencia y la realidad que oculta el corazón de cada hombre,[57] y también el de la dificultad de conocer la verdad, tema que la tragedia va a desarrollar con bastante amplitud. Se trata, en suma, de la idea de lo falso de la apariencia, que presupone una previa identificación de la verdad con el ser, como ya lo hacía Parménides.

55. Heráclito, *Frag. B* 112.
56. Píndaro, *Itsmica VII*, 103 ss.
57. Teognis, 897 ss.

CAPÍTULO V

INTERPRETACIONES DEL SUBSTRATO MITICO PREMORAL EN LOS SISTEMAS DE PENSAMIENTO POSHOMÉRICOS

1. PUNTO DE PARTIDA

He estudiado al comienzo de este libro las características del dios y el héroe arcaico. Se había visto cómo el engaño, arma lícita al servicio de la moral agonal, se considera manifestación de inteligencia y poder por parte tanto del héroe como del dios. Pero también veía que, al menos en los niveles más modernos de la épica, el poeta, en el tema del engaño del dios, no sólo se plantea el problema de una divinidad premoral, arbitraria, sino el de un dios todopoderoso y un hombre que se mueve en un universo trágico e irracional.

Mi intento consiste en analizar cómo reaccionan ante la concepción básica tradicional Hesiodo, Píndaro y los poetas elegíacos y yambógrafos.

Como en páginas anteriores se ha ido poniendo de manifiesto, nos hallamos ante un período de tiempo contradictorio en la misma multiformidad de matices del pensamiento, y que sigue siendo para nosotros oscuro en muchos aspectos.

Al juzgarlo oscuro, pienso en los hechos siguientes:

Para la concepción del héroe, salvo la idealización pindárica, queda una laguna enorme entre Homero y el teatro.

La forma de comunicación de Hesiodo y Píndaro continúa siendo fundamentalmente el mito, o sea, la concepción antropomórfica de la divinidad.

Frente a ellos, y en abierta polémica con Homero y Hesiodo, está la posición extremadamente racionalista y moralizante de la esfera divina de Jenófanes que rechaza el mito con sus dioses en-

gañadores, el antropomorfismo y los vicios humanos a ellos atribuidos.

Los documentos literarios de elegía y yambo son escasos, lo que impide sustentar afirmaciones tajantes acerca de las posiciones adoptadas por sus representantes literarios en relación con la tradición heredada. Pienso en que los textos procedentes de los elegíacos y yambógrafos conservados no muestran pervivencia del substrato mítico. Pero, dado el estado fragmentario en que se presentan es imposible asegurar que lo rechacen abiertamente en la misma línea en que lo hace Jenófanes. Aunque, con Untersteiner,[1] creo que, en el pensamiento de que es exponente la elegía y el yambo, el mito está en proceso de disolución. No creo que se rechace en el mismo sentido en que lo hace Jenófanes, pero sí que se esquive su utilización.

En cambio, no menos cierta en la pervivencia de una concepción irracionalista del mundo, que refleja toda la elegía antigua, conviviendo con el planteamiento moralizador que, en el capítulo precedente, vimos que se iba abriendo paso. Indicios de moralización que discurren por un camino bastante similar al seguido por Heráclito que, al tiempo que intenta racionalizar la figura tradicional de Zeus, es consciente de la limitación del conocimiento humano.

2. De una concepción antropomórfica a otra irracionalista del mundo

El problema previo que este panorama ofrece es el siguiente: existe un substrato básico que implica una concepción premoral del dios. Ésta ha hallado su primera forma de expresión en el mundo del mito, con sus dioses antropomórficos, que actúan arbitrariamente. Se trata de un substrato tradicional, en cuanto arraigado a la mente popular y que ha encontrado cauce literario en la poesía épica. Estos dos factores son decisivos.

Desde Hesiodo hasta el siglo v, poetas y filósofos van a desvelar el paulatino nacimiento de un planteamiento racional de la esfera divina, la humana y la interacción entre ambas.

Todos estos autores, al tiempo que innovadores, están enraizados en una tradición —substrato básico antes aludido— y sobre

1. *The Sophists*, Oxford, 1954, p. 110.

ella han de edificar su propio sistema ideológico; tienen, por tanto, que adoptar posiciones con relación a la mencionada tradición.

Un punto de vista éticamente racionalista encuentra grandes dificultades en el mito. De ahí la actitud de Jenófanes, que se anticipa a Eurípides en más de un siglo al condenar sin más el viejo fondo mítico. Pero Hesiodo y luego Píndaro utilizan la temática arcaica para desarrollar ideas nuevas. O sea: el mismo significante se convierte en portador de nuevos significados. Y, además, el tema del engaño del dios, sin formulación mítica, está en toda la elegía antigua.

El dios engañador del mito procede de una idea antropomórfica de la divinidad, no moralizada por cierto, que hace correlación con el hombre engañado, o sea con el problema de la imposibilidad humana del conocimiento, con el del error inherente a la condición de ser hombre.

En suma, la víctima del dios arbitrario homérico que impone su poder y voluntad con engaño o sin él, siendo esto secundario —como lo son Héctor o Patroclo—, no hace otra cosa sino afirmar la irracionalidad del mundo.

La elegía antigua introduce un cambio de suma trascendencia, porque en ella la temática del engaño del dios no parte de una concepción antropomórfica sino irracionalista del mundo. El cambio del criterio ético que evidencia la elegía determina una evolución en el concepto del engaño del dios al hombre en el siguiente sentido: éste se afana por crear su propia vida pero el *demon* permite que se equivoque al juzgar y sólo le es posible hacerlo por medio de apariencias. Por tanto los cálculos de la razón humana resultan fallidos porque la voluntad de los dioses está muy lejos de sus leyes.

La idea del dios premoral engañador pervive, sin formulación mítica, desgajada del antropomorfismo. Continúa, en cambio, escindida en una serie de temas interrelacionados, algunos de los cuales tienen sus raíces en la épica trágica homérica, y todos ellos confluyen en la tragedia del siglo V.

Estos temas son los siguientes: el del engaño del dios al hombre se halla en Semónides[2] y en Teognis,[3] en este último en conexión con el de la ignorancia humana tan estrechamente relacionado que no es posible delimitar donde empieza una concepción y acaba la otra. Dice así:

2. Semónides, 28.
3. Teognis, 401 ss.

> Muchas veces un hombre, buscando el lucro, se afana por lograr una distinción y una divinidad favorable le lleva a propósito a una mala acción, haciendo con facilidad que lo malo le parezca bueno y lo bueno malo.

El tema de la ignorancia del hombre se encuentra en Solón,[4] en algunos lugares se ve claramente que responde a la elevación de la esfera divina con la consiguiente desvalorización de la humana o, mejor, alejamiento entre ambas. Así en un fragmento de Semónides [5] y en otro del mismo Solón.[6]

> Es difícil concebir la invisible magnitud de su inteligencia, que es la única que conoce la medida de todas las cosas.

El tema del poder y la acción arbitraria del dios, unido a cierta relación con la idea del engaño, se hallan juntos en Arquíloco.[7]

> Atribúyeselo todo a los dioses: con frecuencia levantan al hombre que yacía en la negra tierra, sacándolo de su infortunio; y con frecuencia le derriban, haciendo caer boca arriba a otros que estaban seguros sobre sus pies; luego se sigue una serie de desgracias y el caído va de un lado a otro sin medios de vida y con la mente extraviada.

En Solón [8] y Teognis [9] se dan juntos el tema de la acción arbitraria del dios, el de la ignorancia del hombre y el del riesgo de toda acción. De igual modo el de la ignorancia y el del riesgo de la acción del hombre confluyen en Teognis.[10]

> Cuando una empresa está inacabada, es muy difícil saber qué fin va a darle la divinidad; pues hay tendido un oscuro velo, y antes de que suceda lo que ha de suceder los mortales no pueden percibir la frontera que delimita lo imposible.

El tema del riesgo de la acción refleja una imagen del hombre carente de norma fija de conducta, que a su vez responde a la concepción del dios que impone su poder arbitrariamente; así

4. SOLÓN, *Elegía a las musas*, 33 ss. y *Frag.* 17.
5. SEMÓNIDES, 2.
6. SOLÓN, *Frag.* 16.
7. ARQUÍLOCO, 207.
8. SOLÓN, *Elegía a las musas*, 63 ss.
9. TEOGNIS, 133 ss.
10. TEOGNIS, 1075 ss.

como a la de la impenetrabilidad de la mente divina, producto de su proceso de moralización.

Criterios contradictorios conviven en este período en que se cimentan las bases de una filosofía de la acción humana a la que pese al intento grandemente conseguido de racionalización, es inherente la condición trágica. A ella pertenece el error involuntario, por imposibilidad de conocer la realidad profunda que al fin es la voluntad divina, interpretada como el triunfo y la aceptación del poder superior del dios simplemente.

Voluntad divina que el hombre por el hecho de serlo no alcanza a conocer. Es el reconocimiento de todo lo que en el universo hay de no racionalizable.

La lírica elegíaca y yámbica, a pesar de no operar sobre el substrato mítico premoral, no puede efectuar sin embargo una moralización total, al no poder negar ni justificar la irracionalidad del mundo.

En resumen: A través de varias formas temáticas el engaño del dios hace correlación con el hombre engañado, aunque ello no se describa míticamente. Se trata de la expresión de una concepción irracionalista del mundo ni moral ni inmoral, premoral.

Así pues, el tema arcaico del engaño del dios se desarrolla en dos formas: a través del mito —como ya antes en Homero—, línea seguida por Hesiodo y Píndaro, de cuyos niveles de pensamiento nos vamos a ocupar en seguida, y en formulaciones generales. Ambos moldes de presentación de la misma temática son los que más adelante se van a encontrar en la tragedia.

3. Posiciones de juicio

Es importante hacer notar que las posiciones de juicio que en este período del pensamiento griego encontramos, son diferentes a las que se observaban en la épica.

En ésta, se consideraba el proceder con engaño signo de inteligencia y era, en consecuencia, objeto de admiración. En cambio, a lo largo de la edad arcaica —en la que no sólo se van imponiendo restricciones a la moral agonal sino creando en los sectores exentos de ella normas éticas de carácter autónomo— se desarrollan dos actitudes morales nuevas con relación al elemento arcaico. Éstas, a su vez, anticipan las que posteriormente van a ser adoptadas en el teatro. De ellas me ocupo a continuación.

3.1. Posición neutra

La línea de origen más antiguo, iniciada por Hesiodo, continuada luego sobre todo por Esquilo, consiste en adoptar posición neutra sobre el factor premoral y subordinarlo a una esfera de moralización que implica la superación de la tradición en este otro estadio de pensamiento.

Los temas míticos de engaño —como en otro lugar anterior decíamos— son tres: el del dios joven que con una trampa usurpa el poder a su padre; el del dios o semidiós —Prometeo—, que burla las decisiones del dios supremo —Zeus— al entregar el fuego a los hombres; y el del engaño del dios al hombre, ligado al progreso de éste, así el mito de Pandora.

Los tres son temas muy arcaicos, mucho más que los que Homero adopta en su obra, y se hallan también en otras mitologías, fuera de Grecia e incluso fuera de Europa.

Como se viene sosteniendo, en Hesiodo se conserva el tema del engaño con el que una generación vence a la anterior; éste llega incluso a Zeus que, por medio de la astucia, evita tener un hijo [11] que le sea superior y le arrebate el poder.

Hallamos, pues, la pervivencia heredada de una concepción de la divinidad premoral. Pero, sobre ella, en Hesiodo se busca un cauce de moralización ausente en la épica y en los himnos, moralización que constituye un segundo nivel en el que quedan superados los elementos básicos de la tradición mítica, pese a que esos elementos no sean negados ni silenciados.

La moralización hesiódica radica en que a la última generación, a Zeus se una la justicia. En función de esta idea, los elementos previos de la tradición son objeto de una reinterpretación en el siguiente sentido: en el Zeus que posee la justicia queda superada la concepción del dios premoral homérico, del dios engañador, y frente a este nuevo orden, los engaños de Prometeo a Zeus son concebidos como un acto de *hybris* contra dicha justicia, y acreedores de castigo.

En el mito de Pandora, la posición de Hesiodo revela un pensamiento que, siendo heredero y continuador de la concepción humana trágica que yace en la épica, marca un giro hacia una idea moralizada del dios, no arbitraria, cuyos antecedentes se esbozan en la *Odisea*.

11. Hesiodo, *Teogonía*, 866 ss.

El hecho de que en la figura del Zeus de Hesiodo perviva el elemento de engaño, de que la creación misma de Pandora se nos describa como un engaño del que el hombre no puede escapar, no implica —al menos desde el punto de vista de la concepción de la esfera divina— nada más que la utilización de un substrato tradicional, el mito, que adquiriendo un significado cero por sí mismo, se emplea como vehículo en función de las ideas que constituyen el segundo nivel, el pensamiento del propio Hesiodo.

Este segundo nivel consiste en la concepción del Zeus racional, moralizado, inteligente, que impone su propia ley y esa ley es justa: la del trabajo. El mito de Pandora sólo ejemplifica que ningún mortal puede sustraerse al orden justo impuesto por Zeus. El intento de no aceptarlo, o de sustraerse a él, arrastra el engaño divino como castigo.[12]

Así pues los elementos premorales del dios perviven en la obra de Hesiodo pero neutralizados, al ser incluidos en una concepción del dios racional y justo, que se impone, coexistiendo con otros rasgos tradicionales.[13]

Pero un hecho indiscutible es que perviven, aunque desempeñando otra función, y esto es lo que nos interesa. El sistema en que se incluyen busca una racionalización y moralización que implica la elevación de lo divino; pero los factores heredados que perviven dentro del nuevo sistema son prerracionales y no racionalizables por sí mismos.

La nueva moralidad hesiódica que condenaba la utilización del engaño en función del criterio del éxito es la que presenta la idea de un ser que obra la justicia, que, a su vez, es razón, pero utilizando como vehículo de expresión el mito, con todos los elementos premorales que en él subyacen del dios engañador, que impone su poder arbitrariamente.

Esto es importante porque ahí quedan sentadas las bases, al tiempo que de la moralización de la esfera divina de toda la concepción irracionalista del mundo, que hemos llamado en nuestro estudio premoral. La que será problemática de Esquilo, de Sófocles y de Eurípides se ha esbozado ya.

Son las consecuencias que se desprenden del intento de buscar un cauce de moralización mediante la conciliación de los dos polos de la siguiente antinomia: voluntad divina que impone su poder —idea que al fin deriva de la homérica del dios como de igual

12. Hesiodo, *Teogonía*, 563 ss.; *Trabajos y días*, 54 ss.
13. Hesiodo, *Teogonía*, 551 ss., 655 ss., 730.

naturaleza que el hombre, pero con una *areté* superior—, con la nueva concepción del principio que es justicia y razón.

Entre la posición de juicio de Hesiodo sobre el tema del engaño del dios y la misma posición neutra con subordinación a una esfera de moralización de Esquilo, hay una larga distancia ideológica por recorrer. El planteamiento racionalista de un Heráclito y Jenófanes no en vano queda en medio.

Los rasgos tradicionales de engaño que viven en la obra de Hesiodo son todos importantes, pero ninguno tanto como los que contiene el mito de Pandora. En él se expresa la continuación del planteamiento ya homérico de la concepción trágica de la existencia humana sin nada que la justifique, que continuará la elegía.

El tema del engaño del dios se utiliza para describir el del error humano involuntario, el del engañarse, inherente a la condición misma del hombre. Hay una disyunción insoluble. Se ha llegado, cierto es, a una idea de dios no arbitraria que actúa por justicia y razón; pero ese dios es el mismo que impone su orden de justicia gracias al engaño. Y se ha explicado el error y la condición trágica humana, por un engaño del mismo dios que no se dice que sea siempre consecuencia de una acción injusta del hombre.

Una tremenda incoherencia late en la entraña misma del primer intento de coherencia, en la entraña del principio que del caos evoluciona al cosmos.

En la línea abierta por Hesiodo queda el pensamiento de la elegía que, a través de varias formas temáticas —el engaño del dios al hombre en relación con el tema de la ignorancia, el de la acción humana y la ignorancia juntos, entre otros—, el tema del engaño del dios hace correlación con el del hombre engañado, aunque ello no se describa míticamente.

Si el pensamiento de la elegía es tácitamente más irracionalista que el de Hesiodo —pese a convivir con un planteamiento moralizado de la esfera divina que se va abriendo paso en un sentido bastante similar a la posición de Heráclito que, al tiempo que intenta racionalizar la figura tradicional de Zeus, es consciente de la limitación del conocimiento humano— se debe únicamente a que en ella se plantea el problema de la justificación de la acción del hombre en su complejidad real, de forma angustiosa y apasionada.

La elegía es heredera de toda la concepción humana trágica que yace en la epopeya, y esto es decisivo; pero esa concepción yace también en Hesiodo.

De los datos que aportan los yambógrafos y elegíacos, muy limitados indudablemente, hemos deducido que el tema mítico del engaño del dios no parece que se utilizara para expresar posiciones ideológicas. Pero en cambio la lírica elegíaca, a pesar de no operar sobre el substrato mítico premoral, que está en proceso de disolución, no puede, sin embargo, efectuar una moralización total al no poder negarse ni justificarse racionalmente la irracionalidad del mundo.

El engaño es un tema importante y fecundo para expresar ideas, indudablemente, y el mito ofrece un material poético más rico que la idea abstracta para hacerlo, como más adelante nos demostrará la tragedia.

Si la posición de Heráclito o Jenófanes es moralista, es en cambio porque han mutilado la realidad por caminos tajantes con una profundización que anticipa a Eurípides cuando entabla abierta polémica con la moral tradicional. Ellos, al purificar el concepto de dios, se enfrentan con la utilización mítica de Homero y de Hesiodo considerándola muy similar a pesar de las diferencias que hemos visto que existen entre ambos. Un dios que impone su poder con engaño, siendo éste secundario, no admite soluciones de compromiso. Para un moralismo absoluto del concepto de dios hay que condenar el mito por tanto.

Los presocráticos rompen la irracionalidad del mundo, el círculo trágico de la existencia, afirmando la posibilidad del conocimiento racional. La afirmación de lo contrario, de su imposibilidad, de la que el mito es paradigma único, requiere para ser desplazada no sólo superar los rasgos premorales que contiene éste sino que necesita condenarlos.

3.2. Crítica moral

Aunque la vía de los presocráticos no sea la que mayor camino abra de momento para el pensamiento inmediatamente subsiguiente, hay indudablemente influencia de ideas surgidas en este ámbito, en la concepción pindárica de la divinidad como poder, sabiduría, verdad y pensamiento que determinan la purificación por él efectuada de los rasgos de engaño del mito, por la vía de la silenciación, o la de la crítica abierta de la tradición.

La posición de Píndaro, en lo que respecta al substrato mítico en la concepción del dios y el héroe, representa una moralización más tajante que la de la tragedia de dicha tradición.

Voy a señalar los temas tradicionales en que el factor engaño se da como característica consustancial a la esencia del héroe y el dios, que Píndaro ha conservado en su obra. Éstos constituyen el substrato básico heredado, un primer nivel. Y analizar a continuación cómo el poeta ha operado sobre el primer nivel utilizándolo en función de sus propias ideas, en lo que venimos considerando un segundo nivel.

Este segundo nivel refleja que Píndaro ha actuado sobre el primero en el siguiente doble sentido: eliminando los temas de engaño adscritos tradicionalmente a los mitos por él tratados; o bien, condenando aquellos que conserva en su obra.

Tratemos de aquellos mitos en que el engaño se elimina.

Pélope está caracterizado en la tradición con los rasgos de gigantismo,[14] violencia física, y aunque no es un héroe cuya peculiaridad sea el engaño, recurre a él en un momento crucial de su vida: es con una trampa, ayudado por Mirtilo, como obtiene la victoria sobre Enomao. Píndaro al tratar la saga sobre el triunfo del héroe,[15] silencia el medio utilizado.

De igual forma procede el poeta con relación a Sísifo y Medea,[16] en quienes, como es sabido, los rasgos de astucia y engaño ocupan el papel más relevante en la tradición.

Al tratar el tema de la traición de Clitemestra[17] —mito que el poeta ha introducido a través de la alusión a Orestes— elude significativamente tratar la venganza del héroe y el asesinato de su madre por medio de engaño que hubiera sido el camino esperado a seguir. Él, en cambio, fija su atención en el reverso: el engaño de Clitemestra del que estuvo a punto de ser víctima el pequeño Orestes y del que lo fue realmente Agamenón. O sea, cambia intencionadamente el foco de atención.

Ocasionalmente altera la tradición: así atribuye a los Telkhines[18] *sophía —sabiduría—* sin *dólos —engaño—*, a quienes la leyenda asignaba una magia sospechosa según testimonio de Estrabón.[19]

Igual procede al hablar de la leyenda en torno al asesinato con engaño de Neoptólemo en Delfos.[20] En parte calla sobre la tradición y en parte la altera, al decir que *el pesar de los delfios fue*

14. PAUSANIAS, 5, 13, 15.
15. PÍNDARO, *Olímpica I*, 113 ss.
16. PÍNDARO, *Olímpica XIII*, 73, 74-76.
17. PÍNDARO, *Pítica XI*, 24 ss.
18. PÍNDARO, *Olímpica VII*, 97 ss.
19. ESTRABÓN, XII, 653.
20. PÍNDARO, *Nemea VII*, 56 ss.

grande por la muerte del héroe; y al superponer a la idea tradicional del crimen fraudulento de que Neoptólemo fue víctima la de que había cumplido ya el tiempo fijado de su vida.

La posición de Píndaro al silenciar conscientemente estos elementos míticos, que condena, la define él mismo al afirmar *que a veces la verdad exacta no gana más con dejarse ver, y que con frecuencia el silencio es una postura más inteligente.*[21] En igual sentido el poeta define su actitud ante la primitiva saga, en lo que se refiere a la eliminación de estos rasgos pertenecientes al mito del héroe o el dios.

Afirma que la tradición mítica con sus elementos premorales, son fábulas adornadas de mentirosas ficciones que hacen creíble lo increíble.[22] La mentira se descubre con el tiempo, es la fe de Píndaro. De ahí que elimine rasgos tradicionales adscritos al mito, que considera falsos, al estar él en la idea de que el hombre no debe decir de los dioses más que cosas hermosas, o sea, que prescindan de los factores premorales de la leyenda.

En otros momentos el poeta condena la utilización del engaño.

Entre los caracteres que la tradición confiere a Tántalo, además de la homosexualidad, la *hybris* y la impiedad, se encuentra la astucia y el robo. Justamente en su engaño astuto a los dioses —como en el caso de Prometeo— radica su *hybris* e impiedad que en el juicio de Píndaro es censurada y objeto de castigo por parte de la divinidad. Por causa de la *hybris* pone en práctica el proyecto de engañar a los inmortales, robándoles el néctar y la ambrosía, para hacer de ellos don a los hombres.[23] Al engaño criticado por su condición intrínseca, se añade la idea de que Tántalo no guardó agradecimiento a los dioses de quienes había recibido la inmortalidad; en consecuencia el castigo que recibe es justo porque en la idea del poeta[24]

> se engaña el hombre que espera ocultar a la divinidad uno solo de sus actos.

Píndaro conserva otro tema tradicional de engaño para efectuar en él una ejemplificación en la radical censura del mismo. Se trata del mito de Ixión.[25] El mayor de sus crímenes consistió

21. Píndaro, *Nemea V*, 30 ss.
22. Píndaro, *Olímpica I*, 43 ss.
23. Píndaro, *Olímpica I*, 98 ss.
24. Píndaro, *Olímpica I*, 103-104.
25. Píndaro, *Pítica II*, 46 ss.

en ser el primero entre los hombres en verter sangre de su misma raza, y ello utilizando también la perfidia. El otro en intentar, engañando a Zeus, poseer a Hera. El poeta insiste en la condena de Ixión.

También la falsedad del héroe Laomedonte con Heracles, a quien había prometido a Hesione negando luego su promesa, motiva como castigo la primera expedición contra Troya.[26]

El mito de Coronis,[27] que habla de la infidelidad de la heroína al amor de Apolo, uniéndose a un hombre mortal a despecho de aquél, es objeto de castigo por la divinidad.

La condena moral de Píndaro sobre estos elementos tradicionales se pone de manifiesto no sólo en el hecho de que la traición implique una sanción, sino en que se sitúa en paralelo al engaño censurado, la concepción pindárica del dios, que elimina y niega los rasgos de astucia, premorales. De Apolo se dice que[28] *conoció la traición, sin consultar a otro confidente que el más certero de todos, su mente que todo lo sabe, pues ignora el engaño y ni dios ni mortal le engaña en acto ni en pensamiento.*

Refiriéndose a la decisión de los Atridas en el juicio sobre las armas de Aquiles, se condena el fallo en favor de Odiseo y no de Áyax, que Píndaro juzga de proceder falso, debido a que la astucia de un hombre más cobarde derribó al más valiente. Esta forma de actuar, en la que el engaño triunfa sobre la lealtad y el valor, permanece como un oprobio para los hijos de los helenos que fueron a Troya.[29]

Píndaro sostiene que la fama de Odiseo, según la tradición, es muy superior a sus valores heroicos.[30] Sin duda, desde su punto de vista, esa fama inmerecida se debe a sus marcados rasgos de engaño que han sido radicalmente eliminados del ideal pindárico.

Partiendo de este punto de arranque el poeta hace su crítica extensiva a toda la poesía épica, porque ella no elimina radicalmente el factor engaño, junto con otros muchos, de la concepción del héroe y el dios. La poesía épica, llena de falsas historias, se opone a la poesía portadora de la verdad, que es la suya.

26. PÍNDARO, *Itsmica VI*, 14 ss.
27. PÍNDARO, *Pítica III*, 14 ss.
28. PÍNDARO, *Pítica III*, 50 ss.
29. PÍNDARO, *Itsmica IV*, 61 ss.
30. PÍNDARO, *Nemea VII*, 20 ss.

SEGUNDA PARTE

Capítulo primero

EL ENGAÑO Y LA «APATE» DEL TEATRO

1. Algunas precisiones sobre la «apáte» del teatro

La temática del engaño se presenta en el teatro en las siguientes formas: disfraz o cambio de personalidad; intriga, entendida ella como acción que implica engaño; mentira, o sea, falsedad de palabra como colaboradora de la acción; e ironía, cuando ella se emplea en contextos en los que hay intención de engañar.

La presencia del tema del engaño en el teatro en las diferentes formas en que él aparece, la función o funciones que más adelante veremos que desempeña en él y su enjuiciamiento moral, sólo encuentra una primera explicación coherente a la luz del teatro mismo, considerado éste desde determinados aspectos que le son inherentes.

Se trata, pues, de ver el ensamblamiento de nuestro tema con el género literario teatro.

No cabe duda que hay, en lo que respecta al tema del engañar, hechos interpretables a este primer nivel, o sea, condicionamientos técnicos del género. Ello en un sentido muy amplio, que atañe a su esencia misma. No en el sentido concreto de la explotación dramática del engaño para crear escenas de intriga ya que, esto último, es una utilización consciente por parte del autor y no un condicionamiento.

Al referirme a condicionamientos técnicos del teatro y establecer una total diferencia entre ello y el empleo con fines dramáticos del tema arcaico del engaño pienso en que toda mentira implica ya teatro y en que el disfraz y el cambio de personalidad son consustanciales a él.

Es conveniente, creo, detenerse unos segundos en aclarar este concepto.

Desde el momento que se miente —las historias falsas de Odiseo o las de los dioses en los himnos homéricos que veíamos en capítulos anteriores— ya se está representando teatro.

De igual manera, toda suplantación de personalidad —se me ocurre ahora la del mismo Odiseo en la corte de Ítaca bajo apariencia de mendigo o bien la frecuente apariencia humana que toman los dioses— implica ya, también, teatro.

La historia falsa y el disfraz constituyen, por tanto, una ficción que se opone a la realidad. O si queremos definirlo más exactamente, lo que constituyen es *otra realidad* frente a la *realidad* cotidiana.

Inmediatamente se crea un contraste: entre *apariencia* y *realidad,* entre *oculta verdad* y *abierta mentira.* La realidad sólo la conoce el que miente o el que ha suplantado una personalidad ajena. Se produce, por tanto, un fenómeno de distanciamiento de un personaje con relación a los demás, a los que quedan al margen de esa nueva realidad nacida de la ficción y dotada ya de una vida autónoma.

La historia falsa y la suplantación de personalidad son consustanciales al teatro, son condicionamientos técnicos del género, lo que implica una estrecha ligazón entre el engañar y la *apáte* —*ficción*— del teatro, que constituye su propia esencia.

Precisemos ahora el contenido conceptual que encierra el término *apáte.* Es el contraste y la contradicción entre realidad y apariencia, manifestada en la incertidumbre de la acción humana, en el error, en el estar engañado con relación a la propia condición humana, al ser real de los demás personajes, a fuerzas superiores o extrañas a las humanas y su razón.

Se trata, en suma, de toda la máxima potenciación de una concepción irracionalista del mismo, de cuya pervivencia el teatro esencialmente es exponente.

Proximidad y distancia, realidad y apariencia cuyo contraste, el disfraz, el engaño, la mentira, la ironía, no son más que diversos y dramáticos medios de expresarla.

Al final de la acción siempre está el triunfo de la Verdad, de una Verdad que puede intentar racionalizarse —así Esquilo— o no, —así sobre todo Sófocles—, pero cuyo triunfo se impone por los caminos de un universo caótico para el hombre.

Con la acción se implanta la salvación o la anagnórisis, que no son otra cosa que dos formas de lo mismo, del reconocimiento de la Verdad.

Pero a ello se llega a través del engaño del héroe o del engaño del dios, o bien del estar engañado del primero.

El teatro es expresión del caos del mundo, de su irracionalidad, traducida por engañar, ser engañado o engañarse, diversas formas de lo mismo.

La mentira y el error lo envuelven todo.

Puede haber diferentes niveles de conocimiento, o engaño, o error: unos personajes, todos, el pueblo y los actores; pero la condena moral del engaño es algo secundario, no dramático.

El engaño y la concepción irracional son dos factores comunes a la tragedia y a la comedia. Un fuerte lazo las funde en la síntesis más amplia de su calidad de teatro a cuya misma esencia, como se viene diciendo, es inherente el engaño, el error, la distancia de unos personajes respecto a otros, del hombre respecto a dios, del hombre respecto a sus propios límites.

Disfraz, engaño, error, ironía, son diversos medios dramáticos de hacer triunfar una idea de salvación y de felicidad, segundo fuerte lazo, que funde comedia y tragedia, en la síntesis más amplia de su calidad de ritual sagrado.

2. Procedimientos dramáticos que expresan el contraste entre apariencia y realidad; entre proximidad y distancia

El disfraz, la intriga, la mentira y la ironía, son medios diversos de expresar la *apáte* del teatro, tal como hemos definido en las páginas anteriores el campo significativo de este término.

Por medio de ellos se patentiza la contradicción entre la apariencia y la realidad y se establece una doble dimensión de aproximación y de distanciamiento, en diferentes niveles.

Las posibilidades que ofrecen comedia y tragedia para poner en evidencia el que es nuestro actual cometido, son extraordinariamente extensas.

Aquí, pues, vamos a seleccionar un número limitado de pasajes sobre los que se va a proceder a verificar un análisis detallado, siempre que todos los demás pasajes en que las temáticas que aquí nos ocupan se hallan insertas sean susceptibles de un análisis totalmente similar que, a su vez, ya ha sido objeto de un estudio completo por nuestra parte, en un trabajo realizado con anterioridad al presente libro.[1]

1. *El engaño en la acción y el pensamiento de la tragedia griega*, Tesis doctoral, Madrid, 1971.

2.1. Relación entre disfraz y mentira en su forma de historia falsa

El disfraz suele ir unido a la historia falsa. La unión de ambos temas se encontraba ya en la poesía épica, en relación con la persona de Odiseo.

Eso, como antes sostuve, implicaba ya teatro. Ahora se trata, como es claro, de teatro dentro del teatro.

El tema del disfraz, unido o no al de la historia falsa, pone de relieve el contraste entre la apariencia y la realidad, creando al tiempo la doble dimensión de proximidad y distancia.

Se produce un distanciamiento entre todos los personajes que están en escena y la persona que asume otra personalidad. El que engaña queda opuesto al resto, al ignorante, a los personajes que están sumidos en el error.

Se crea, en cambio, sensación de proximidad entre el héroe disfrazado y el personaje o los diversos personajes que están al corriente de su verdadera personalidad.

En el desarrollo de la trama dramática la apariencia es tomada por realidad mientras que esta última permanece oculta.

En las tres obras que se ocupan de la leyenda concerniente al regreso de Orestes a Argos, la suplantación de personalidad llevada a cabo por el héroe acompañada de la historia falsa, sitúan a los personajes de las obras respectivas en dos planos inconciliables: el de la verdad y el de la apariencia.

Hay, como antes decía en términos generales, gradación cuantitativa en los niveles de conocimiento y de error.

Así en *Las coéforos* no sólo el propio héroe conoce la verdad oculta, sino también otros personajes, concretamente Electra y el coro de las sirvientas del palacio. Frente a ellos, Clitemestra y Egisto sólo ven una apariencia que creen ser la verdad.

En cambio en la *Electra* de Sófocles durante todo el primer díptico de la tragedia, todos los personajes, salvo el mismo Orestes —el héroe engañador— y su auxiliar —el pedagogo— están sumidos en el error; la pura apariencia se inserta en sus ánimos con fuerza de certeza absoluta. El contraste entre parecer y ser se convierte en absolutamente vivencial.

La temática del disfraz y la de la historia falsa son un magnífico medio dramático para poner de relieve la *apáte* del teatro.

2.2. La mentira en formas diferentes a la historia falsa: tema de la oculta verdad y la abierta mentira

La mentira, igual que el disfraz, crean teatro dentro del teatro. Y ella, y esto es muy importante, va absolutamente siempre unida a la acción engañosa.

Por ejemplo, Clitemestra y Medea o Hécuba mienten respectivamente, antes de llevar a término su trama, a Agamenón, Jasón y Polimestor. Tan sólo ellas, u ocasionalmente también el coro, conocen la oculta verdad que sus palabras silencian. Frente a ellas se sitúa el antagonista, el personaje que ignora, el que sólo capta en la palabra las apariencias, que es la abierta mentira. Es un mundo incoherente el que trasluce estas contradicciones, es el mundo profundamente filosófico del teatro.

El personaje que miente mueve, como otro dios, los hilos de una ficción de la que es su propio creador; frente a él está situado el héroe iluso, el que sin saberlo se deja engañar por lo que sólo es una ficción que se parece o puede parecerse a la verdad.

El tema de la oculta verdad, frente a la abierta mentira, se encuentra siempre en relación con la acción engañosa, que será objeto de nuestro estudio en el próximo capítulo.

Analicemos a este respecto la escena entre Medea y Jasón, habida momentos antes de la realización de la argucia de la que él mismo será una de las principales víctimas.

Dejemos hablar a la propia Medea: [2]

> Jasón, yo te suplico que perdones mi forma de hablar anterior, con mis momentos de cólera debes ser indulgente, después de tantas pruebas de amor que nos hemos dado. He recapacitado en soledad y me he hecho reproches. ¿Por qué esta demencia y hostilidad contra tus prudentes decisiones? ¿Por qué tratar como enemigos a los señores de este país y al esposo que, tan sólo vela mejor por nuestros intereses, al desposar a una princesa, por querer dar hermanos a mis hijos? ¿Acaso ignoro que somos desterrados y carecemos de amigos? Estas reflexiones me han hecho darme cuenta de mi imprudencia y de lo absurdo de mi resentimiento. Ahora te alabo, ahora me pareces sensato al haber concertado esta nueva boda, y yo me juzgo insensata.
>
> . . . .
>
> Pero nosotras somos como somos, mujeres. Tú no debes, pues, imitarme en las ofensas, ni a mis niñadas responder con niñadas.

2. Eurípides, *Medea*, 869 ss.

Cedo y afirmo que era insensata entonces, pero ahora he tomado una resolución mejor.

La mentira, además de hacer manifiesto el contraste entre la apariencia y la realidad, crea un efecto de ironía dramática, o sea el actor que sabe, el que miente, está ejerciendo sin salirse de la acción el control del conocimiento sobre la apariencia y la realidad. En este sentido se pone en relación con el espectador, que siempre ejerce ese control del conocimiento sobre la apariencia y la realidad suscitando en él el efecto teatral en que consiste la ironía dramática.

2.3. La ironía, medio dramático de expresar la «apáte» del teatro

Dados los múltiples significados de la palabra ironía, y los conceptos bastante diversos que encierra,[3] es conveniente delimitar el campo significativo que ahora nos interesa.

Hace un momento hablábamos de ironía dramática. No es a ésta a la que ahora nos referimos con el nombre de ironía en general.

Con ironía nos referimos a la utilización de frases ambiguas, de doble sentido, actualizadas ellas en contextos en que hay intención de engañar al interlocutor.

En la frase de doble sentido, el significado propio de las palabras constituye la apariencia y el significado designado es la realidad.

Ahora bien, igual que ocurre con la mentira, el actor que utiliza frases de doble sentido está ejerciendo el control del conocimiento sobre la apariencia y la realidad; gracias a lo cual, se aproxima al espectador, que *sabe* siempre. Es esta relación actor, espectador, la que crea el efecto teatral, llamado ironía dramática.

Vamos a analizar, a título de ejemplificación, cuatro pasajes, a saber, uno de *Agamenón*, otro de la *Electra* de Sófocles, un tercero de *Ifigenia en Áulide* y por último uno de *Las bacantes*.

Al tiempo que Agamenón se dispone a entrar en el palacio, dice Clitemestra: [4]

3. Cf. sobre la ironía dramática, G. G. Sedgewick, *Of Irony especially in drama*, Toronto, 1947.

4. Para Esquilo hemos utilizado la traducción de F. R. Adrados, *Esquilo*, 2 vols., Biblioteca Clásica Hernando, Madrid, 1966.

> Quede al punto recubierto de púrpura el camino para que la Justicia le conduzca a un palacio no esperado. Mi cuidado, no vencido del sueño, cumplirá con justicia, ayudado por los dioses, lo que el destino manda.
>
> . . . .
>
> Oh Zeus, oh Zeus que cumples, cumple mis votos: y que te importe aquello que vayas a cumplir.

Las palabras de la reina encierran un doble sentido.[5] El significado propio es el que entiende Agamenón, la apariencia: el palacio *no esperado* ya, volver a verlo después de tan larga ausencia, donde la justicia lo conducirá en pago a su victoria. La súplica a Zeus de que lleve a término sus buenos deseos para Agamenón.

Y el significado real de las palabras, que sólo ella y el espectador conocen. El palacio es *inesperado* porque no es el que Agamenón cree que va a encontrar, ya que él le deparará la muerte, y la justicia, que a él le conducirá, es el castigo de su culpa. Los votos de Clitemestra son para que el éxito de sus planes de venganza arriben a puerto.

Estamos situados ante el palacio de Argos; dentro de él Orestes y Pílades han cubierto el cadáver de Clitemestra, recién asesinada; a la entrada aguarda Electra la llegada de Egisto a quien se ha comunicado la falsa noticia de que el hijo de Agamenón ha muerto y su cadáver reposa en el interior del palacio. El diálogo se desarrolla entre Electra y Egisto.[6]

Todas las respuestas de ella a las preguntas sobre los acontecimientos que han tenido lugar dentro del palacio tienen un doble sentido.

A la pregunta de dónde están los extranjeros, responde:

> Dentro. Han dado con una huéspeda amistosa.

Egisto quiere saber si es seguro que han anunciado la noticia de la muerte de Orestes. La contestación es:

> No, la probaron y no sólo de palabra.

Además, puede comprobarlo, viendo un espectáculo poco grato.

5. Sobre el tema de la Trugrede en *Agamenón* cf. REINHARDT, *Aeschylos als Regisseur und Theologe*, Berna, 1949, p. 95.
6. SÓFOCLES, *Electra*, 1442 ss.

Lo es, en efecto, y el espectáculo no es ni mucho menos envidiable.

Egisto considera motivo de gozo la noticia que le da Electra, a lo que ella responde:

Puedes alegrarte, si te resulta esto alegre.

A la jactancia de él sobre su poder ya absoluto y libre de temores, la heroína responde:

Mi parte está ya cumplida. Con el tiempo adquirí cordura necesaria para acomodarme a los más poderosos.

Electra ha respondido fielmente a las interrogantes de Egisto; el espectador y ella saben que, efectivamente, están dentro de la casa pero no muertos. Saben que el engaño fue consumado con absoluta perfección, no sólo una noticia.

El espectáculo poco grato no es, como Egisto interpreta, ver el cadáver de Orestes, sino el de Clitemestra.

El diálogo entero mantenido entre Agamenón e Ifigenia,[7] presenta una continua sucesión de respuestas ambiguas del padre ante las ingenuas preguntas de su hija, una constante contradicción entre el significado que en ellas entiende Ifigenia y el significado real que tortura a Agamenón.

A la alegría que muestra ella por haberse encontrado con su padre, éste responde:

No sé, hija, si considerarlo alegría o lo contrario.

A la extrañeza de la hija de que su padre tenga aspecto triste si está contento de verla, el padre responde:

Un rey, un general del ejército, tiene muchas preocupaciones en su cabeza.

Ifigenia quiere que su padre muestre alegría mientras está con ella, Agamenón responde pensando en la muerte próxima de su hija:

7. EURÍPIDES, *Ifigenia en Aulide*, 641-676.

> Yo soy feliz, en la medida en que puedo ser feliz con verte, hija mía.

Pensando en la larga separación que les espera, no la dictada por el matrimonio, como la joven piensa y por la partida del ejército a Troya, sino por la muerte de que ella va a ser víctima:

> Larga es la separación que para nosotros se prepara.

Al deseo espontáneo de Ifigenia de que no haya guerra, Agamenón hace un voto aparentemente paralelo al de su hija, de fondo no obstante muy contrario:

> Otros deberían morir antes, aquellos que ya han destrozado mi felicidad.

El rey se refiere al día, que llegará, en que ambos vuelvan a reunirse tras la ausencia. Ifigenia piensa en el regreso de Troya; él, en el Hades:

> Un día, hija mía, tú te reunirás con tu padre.

Agamenón habla del viaje que también a Ifigenia espera; ella piensa en su boda:

> También a ti te aguarda una travesía, en la que recordarás a tu padre.

Y añade:

> Sola, separada de padre y madre.

Ifigenia quiere presenciar el sacrificio que Agamenón ha de celebrar antes de la partida, el de su propia hija. Responde:

> Tú tomarás parte en él, tu puesto estará junto a las aguas lustrales.

Muy interesante, a mi manera de ver, es el diálogo sostenido entre Dioniso y Penteo, a lo largo del camino que les lleva al Citerón,[8] donde este último va a ser despedazado por las bacantes, que creen, por obra del dios, ver en él una pieza de caza.

8. EURÍPIDES, *Las bacantes*, 955-976.

DIONISO. Tendrás el escondrijo en que debes esconderte cuando vas como espía de las ménades.
PENTEO. Pienso que deben como pájaros tener plumas en sus camas, en recintos que les son queridos.
DIONISO. ¿No vas precisamente a ver esto? Acaso tú las sorprenderás, si no te sorprenden a ti antes.
PENTEO. Llévame por en medio de la ciudad de Tebas porque aquí soy el único hombre que se atreve a esto.
DIONISO. Sólo tú sufres por esta ciudad, sólo; a ti en verdad te esperan los combates que eran necesarios. Sígueme: yo te guiaré en la procesión como guía seguro y de allí otro te traerá.
PENTEO. Mi madre ciertamente.
DIONISO. Y serás conocido de todos.
PENTEO. A eso voy.
DIONISO. Traído volverás...
PENTEO. Me tienes por demasiado blando.
DIONISO. ...En manos de tu madre.
PENTEO. Me obligarás con comodidades.
DIONISO. Con tales comodidades.

El escondrijo que Dioniso procurará a Penteo será el abeto, erguido milagrosamente hacia el cielo, lugar donde las bacantes lo descubrirán.

Dioniso piensa en el delirio de las bacantes al descubrir al violador de los misterios.

Penteo en su catástrofe cargará como verdadero fármaco con la mancha de incredulidad de toda Tebas para con el dios; es inevitable el cumplimiento del plan divino, castigo y salvación también.

El desastre de Penteo será paradigma para la humanidad entera. Dioniso al hablar de su madre piensa en Agave, portando como trofeo de caza la cabeza de su propio hijo.

Penteo hallará gloria, renombre, a causa de la intriga del dios, en la cima del árbol erguido hasta lo alto, para hacerlo visible a todas las bacantes.

Capítulo II

EL TEMA DEL DISFRAZ EN LA TRAGEDIA

La temática del disfraz tiene una añeja raigambre histórica. Pertenece al fondo común de la tradición griega y se halla difundida a través de varios estadios culturales e integrada en diferentes formas literarias: la encontramos en la épica homérica, en la historia de Heródoto, en la comedia ática y también, aunque escasamente, en la tragedia.

De ello se deduce que la tragedia al constituirse en sí misma como género independiente, entre otros rasgos, elimina al menos parcialmente el tema del disfraz, en lo que se opone a la abundante utilización que del mismo se hace en otros géneros literarios.

La máxima potenciación del héroe que actúa con engaño, que miente o que ironiza, bastante prolífero en la tragedia, es sin duda el que suplanta una personalidad ajena.

Tal suplantación de personalidad solamente pervive en relación con Orestes, en las tres obras que tratan la saga en torno a la casa de Atreo: *Las coéforos*, la *Electra* de Sófocles y la de Eurípides; en relación con el personaje de Menelao de *Helena* y, por último, con la figura del dios Dioniso de *Las bacantes.*

La forma más arcaica de la temática, donde se encuentra es precisamente en *Las bacantes* ya que se trata de una auténtica metamorfosis del dios Dioniso, que, milagrosa y temporalmente, asume apariencia humana,[1] como en capítulos anteriores veíamos que es frecuente en el arbitrario dios homérico.

Por lo demás el tema del disfraz aparece en la tragedia, como ya en su lejano precedente, la épica, desposeído de todo rasgo milagroso o mágico, tratándose simplemente, como al comenzar decía, de una suplantación de personalidad que, por demás, absoluta-

1. Eurípides, *Las bacantes*, 53 ss.

mente siempre desempeña la misma función general: colaborar al éxito de la acción engañosa o intriga. Esta función general que la temática del disfraz desempeña en la tragedia coincide con la que desempeña en la comedia.

1. Función general del tema del disfraz

El héroe de *Las coéforos* descubre su personalidad verdadera a su hermana Electra y al coro de sirvientas del palacio, tan pronto como comprende que los mueven intereses comunes.[2]

Él tan sólo se oculta ante sus enemigos el tiempo estrictamente necesario para abocar a la acción.

Orestes, al adjudicarse una identidad falsa, se abre la posibilidad de presentarse ante Clitemestra como un extranjero de Fócide[3] —la historia falsa, como es frecuente, va unida a la temática del disfraz— a quien casualmente un desconocido, al enterarse del destino de su viaje, le encomendó llevar a Argos la noticia de la muerte del hijo de Agamenón.

La historia falsa, breve y concisa, constituye tan sólo un paréntesis entre la decisión a actuar y la realización de la acción misma.

Como más adelante se verá, siguiendo sólo parcialmente la línea de Esquilo en *Las coéforos,* Sófocles hace utilizar también a su personaje el disfraz, con el objeto de colaborar a la trampa en cuyas redes caerá su adversario: Clitemestra y Egisto.

En la *Electra* de Eurípides, Orestes asume igualmente una falsa personalidad que hace posible que sin ser objeto de sospecha se introduzca en la fiesta que celebra Egisto, dándole muerte inesperadamente.[4]

Así también Menelao,[5] gracias al ocultamiento de su verdadera identidad logra llevar a cabo el complot que devolverá a él mismo y a Helena, la libertad, dejando burlado al poderoso rey de Egipto. Una vez más se trata de un elemento tradicional que colabora a la realización del engaño, a la acción salvadora, en suma.

Como la metamorfosis de Dioniso se utiliza en función de la intriga, cuyo objetivo ahora es el triunfo de un principio salvador, la creación de la felicidad trascendente que Dioniso lleva consigo.

2. Esquilo, *Las coéforos,* 211 ss.
3. Esquilo, *Las coéforos,* 674 ss.
4. Eurípides, *Electra,* 774-858.
5. Eurípides, *Helena,* 386 ss.

2. Funciones específicas del tema del disfraz

Aparte de la función general que el tema de que se viene tratando desempeña en la tragedia, éste juega en ella otras dos funciones específicas de las que quiero ocuparme a continuación.

Una de estas funciones consiste en crear escenas de intriga; así ocurre en la *Electra* de Sófocles y en la de Eurípides.

En la obra de Sófocles es primero el pedagogo quien da la noticia de la muerte de Orestes, a Clitemestra, Electra y el coro, glosándola ampliamente con la descripción del accidente ocurrido en la competición habida en Delfos.[6] Más adelante el mismo héroe, con ayuda de Pílades, consuma la historia falsa, al aparecer en escena llevando una urna con sus propias cenizas.

El tema del disfraz es el mismo, pero éste queda desdoblado en dos planos sucesivos: la primera parte a cargo del pedagogo; la segunda, del propio Orestes.[7]

Este desdoblamiento en dos planos sucesivos de utilización tiene por objeto ir creando un clímax ascendente, en el que van iluminándose paulatinamente la interioridad de los demás personajes. Observemos que el héroe no se da a conocer ante los actores hasta prácticamente el final, siendo así que está en escena desde el comienzo; porque realmente la historia narrada por el pedagogo suscita en escena la persona disfrazada de Orestes, tanto como si lo estuviera. Pero, en contrapartida, evita el inmediato reconocimiento de los dos hermanos.

La prolongada descripción de los Juegos de Delfos es superflua sólo aparentemente ya que es gracias a ella que todos los elementos de la trama engañosa quedan conexos, de forma que no quepa lugar a dudas a los demás personajes, a las dos antagonistas en este caso.

Clitemestra y Electra ciertamente estaban unidas por un factor común: ambas tenían temor y esperanza, y, simultáneamente, otro factor las situaba en total oposición; lo que para la primera era objeto de temor, lo era de esperanza para la segunda, e inversa.

La historia del pedagogo es la clave que provoca un descubrimiento violento de la situación diametralmente opuesta de ambas mujeres en su interior. Clitemestra se cree liberada de sus sueños turbadores, la esperanza parece convertirse en realidad.[8] Para Electra, en cambio, es el temor lo que parece convertirse en realidad.[9]

6. Sófocles, *Electra*, 660 ss.
7. Sófocles, *Electra*, 1098-1223.
8. Sófocles, *Electra*, 773 ss.
9. Sófocles, *Electra*, 674-677.

Las dos situaciones se han develado totalmente, y, paradójicamente, sufren un error común. Lo que a la primera parece esperanza hecha realidad es verdaderamente su temor a punto de convertirse en verdad; lo que a la segunda parece temor ya evidente es en realidad esperanza que va a realizarse.

El segundo plano de utilización del disfraz consiste en la aparición en escena de Orestes. Él no ha conocido previamente a su hermana y por tanto mantiene su falsa personalidad ante ella durante largo tiempo.

Con esta prolongada escena, que aboca a la anagnórisis —reconocimiento entre ambos hermanos— se va revelando la situación de Electra, la desesperación que le ha causado la noticia de la muerte de su hermano. Progresivamente, los dos seres aparentemente indiferentes, sin punto alguno de contacto —el portador de la urna y la heroína— van mostrando puntos comunes hasta sintetizarse al final de la escena en un solo ser, con un único y unívoco elemento común: su amor y su deseo de venganza.

El hecho de desdoblar el mismo tema en dos planos sucesivos, de los que el segundo culmina y completa al primero, tiene por objeto ir iluminando sucesivamente situaciones y reacciones humanas, al tiempo que se crean momentos de tensión dramática, conscientemente buscados por el autor; error de unos personajes respecto a otros, de todos con relación a la realidad.

Es por esto que antes decía que Sófocles sigue la línea trazada por Esquilo, sólo parcialmente; ya que para éste el disfraz no desempeña ninguna función específica, siendo sólo un medio para desembocar en la acción, que era la función general. Mientras el mismo tema en Sófocles se somete a una más estudiada labor de virtuoso, en tanto que desempeña una nueva y diferente función, consistente en provocar escenas de intriga y de equívocos.

De la misma forma que Sófocles pero introduciendo una mayor tensión dramática aparece la temática en la *Electra* de Eurípides.

El héroe asume la personalidad de un amigo de Orestes; finge traer noticias de la próxima llegada de éste y requiere información acerca del estado de Argos como medida de seguridad para el joven desterrado.

Así se presenta el héroe ante Electra, su marido, el coro de mujeres argivas y el viejo pedagogo de la familia. Este tipo de encubrimiento de su personalidad no guarda relación directa con la acción tendida como trampa a los enemigos.

¿Qué objeto tiene que Orestes, tras reconocer a su hermana y hacerse cargo de la situación de vejación en que ella vive, se des-

cubra encubriéndose, pero no obstante como amigo?[10] Con ello se crea una prolongada situación de equívocos, de enredo, marginal a la acción central de la obra, a lo largo de la cual se van perfilando una serie de caracteres humanos. Electra, una pobre mujer, que en su misma debilidad posee la única fuerza de su odio; el viejo, fiel a sus amos pero endurecido y cruel; el marido de Electra, un hombre con una virtud un tanto simple.

Así pues, la función desempeñada por el disfraz supone una nueva utilización de un elemento común a la tradición, a saber: crear situaciones de enredo en una obra de intriga.

En la *Helena* de Eurípides y en *Las bacantes*, la temática de la suplantación de personalidad, además de la función general, consistente en ser un instrumento al servicio de la intriga, desempeña una nueva función específica, que esta vez coincide con una de las funciones específicas que el disfraz desempeña siempre en la comedia ática. Consiste ésta en poner de relieve los caracteres ambiguos o grotescos del héroe. Dada la esencia misma del héroe cómico, que será objeto de nuestro análisis en la tercera parte de este libro, esa nueva función de la vieja temática del disfraz encuentra en la obra de Aristófanes su marco adecuado.

Lo que ocurre en estas dos tragedias que en estos momentos ocupan nuestra atención, es sencillamente que ambas poseen determinadas características que las aproximan al género comedia.

La figura épica de Menelao llegando a Egipto como náufrago, el héroe de Troya lleno de harapos, es francamente grotesco, absurdo, supone un trastorno del orden coherente de lo que se venía entendiendo como esencialidad del heroísmo trágico; es una inversión de papeles conscientemente buscada por Eurípides, que en las obras del final de su vida parece querer romper las lindes que demasiado artificialmente han separado comedia y tragedia en el siglo v,[11] llevando sus tragedias novelescas al encuentro de las incoherencias de los héroes de la comedia.

No menos se puede decir del Dioniso de la última obra del autor dramático, *Las bacantes*; el dios que posee caracteres divinos, humanos e infrahumanos, el dios lleno de rasgos afeminados, que encarna un principio de muerte y de vida, que trae al hombre la locura y la paz también, que, en suma, es un poco dios y otro poco héroe, el que funde comedia y tragedia en una síntesis más amplia y nunca olvidada en Grecia de su calidad de ritual sagrado.

10. EURÍPIDES, *Electra*, 220 ss.
11. Sobre el tema cf. F. R. ADRADOS, *Fiesta, Comedia y Tragedia*, Ensayos/Planeta, Barcelona, 1972.

Capítulo III

ANALISIS DEL HÉROE TRAGICO QUE ACTÚA CON ENGAÑO

La proporción de héroes de tragedia cuya acción entraña intriga o astucia es francamente considerable.

La acción es siempre la misma pero no siempre lo es la situación humana en que se encuentra el personaje que recurre al engaño como instrumento al servicio de un objetivo siempre muy concreto.

El héroe tramposo se opone a veces al héroe iluso, al que está sumido en el error, no ya con relación a una dimensión específica de su entorno vital, sino con relación a su propia condición existencial.

En otras ocasiones el héroe tramposo encuentra su correlato humano en el traidor; así Hécuba lo tiene en Polimestor o Medea en Jasón.

También el héroe que actúa con engaño puede tener enfrente a un personaje ingenuo y primario, unidimensional. En tal caso, la oposición se establece entre inteligencia-engaño y simpleza mental, acogida con cierta sonrisa burlona, no exenta de desprecio; así Helena frente al rey de Egipto o Ifigenia frente al de Táuride.

Mientras el héroe engañador de la comedia tiene una personalidad esquemática, sin diferencias psicológicas de unos a otros, el de la tragedia se despliega ante nuestros ojos con una multiplicidad de matizaciones diferenciales.

Por tanto, para comprender hasta el fondo la razón de ser de la trampa que tiende a su adversario, hay que conocer primero el entorno existencial en que uno y otro se desenvuelven. Y, algo más importante aún, sus resortes psíquicos, las características de personalidades complejas por sí mismas, como pueden serlo tanto Clitemestra como Fedra, por citar sólo algunos ejemplos.

A veces nos encontramos al héroe a las puertas mismas de la

acción, pero tras ella hay que rastrear todo un pasado en el que las motivaciones se han ido madurando lentamente.

Otras veces el proceso interno que sufre el personaje llega a convertirse en tan relevante, que la acción concreta queda a su lado, en una zona casi marginal, y es en ella en la que, en estos casos, hay que desentrañar todas las vivencias aglomeradas de un presente que tan sólo permanece unos segundos ante nuestra vista.

No es raro encontrar al hombre que pone en juego todos los recursos de su inteligencia, como otro Temístocles, para disponer a voluntad el orden en que han de entrar en juego las piezas que constituyen el ritmo del acontecer histórico. Ese héroe cuyo lejano precedente nace en las fuentes del Odiseo homérico.

No es posible entender convenientemente la proyección de la temática mítica en la tragedia ni por cierto su inserción en el sistema de ideas de cualquiera de sus representantes literarios, sin haber dedicado previamente una atención detenida al ser mismo de cada uno de los héroes engañadores y a su entorno vital. Es pues éste el cometido que nos proponemos realizar a continuación.

1. Clitemestra y Egisto en «Agamenón»

Motivos de procedencia diversa han provocado en Clitemestra por una parte, en Egisto por otra, un viejo odio hacia el poderoso vencedor de Troya, odio que ha ido madurando en ambos hasta confluir en una síntesis que necesita venganza.

La aversión de Egisto se remonta a un pasado lejano, herencia de sus antepasados, como la culpa de Agamenón se remonta a la acción criminal de Atreo. Tarde o temprano el odio busca cauce en la venganza, que es su purificación; tarde o temprano la culpa es castigada, aún la culpa ajena; es también la de Agamenón. El castigo es un tributo rendido a la justicia, una purificación pasiva.

El odio de Clitemestra es mediato: el propio Agamenón implantó un crimen traicionero[1] al sacrificar a Ifigenia, su hija, y es justicia que pague su delito.

La mancha heredada y la adquirida se funden en una sola. En proporción directa, el rencor del enemigo y el de la esposa confluyen en uno, impulsando a la acción.

1. Esquilo, *Agamenón*, 1526.

Ambos ven la figura de Agamenón desde un solo prisma: un traidor, un ser manchado por la impureza del crimen transmitido por sangre y del suyo propio, cuya muerte lleva consigo la salvación, la liberación, la purificación.

Es cierto que al mismo tiempo otra faceta, reverso de la primera, se conjuga con ésta en la persona del rey: él es el vencedor en una empresa cuyo objeto fue un castigo justo, es el héroe fuerte y justiciero ante los hombres todos. Esa doble vertiente tan sólo la ve el coro, y la da a conocer con su sencilla lealtad y su aguda ironía.[2]

En contrapartida, ni para Clitemestra, ni para Egisto existen dos facetas. Ellos son parciales, ya que han destacado un solo elemento del ser complejo y lo han generalizado a la totalidad, hasta crear un tipo humano símbolo del mal y la muerte; es a éste a quien tienden la trampa, al único que para ellos tiene vida, cuya realización alegra a la reina y la hace renacer como la lluvia divina hace fructificar la tierra.[3]

Desde éste su prisma Agamenón es poderoso pero con injusticia; vencedor pero dominado por la *hybris* —*soberbia*—. Contra el poderoso, ellos son débiles; el engaño es el único medio certero de acción, tras la adulación, tributada con sorprendente y magnífica ironía por Clitemestra. Ella ni siquiera cae en la vulgaridad de alardear de su fuerza cuando ya la tiene en su poder en las profundas y racionales palabras que, a título de explicación, dirige al coro: [4]

> No voy a avergonzarme de decir lo contrario de muchas palabras dichas antes, según pedía la ocasión.

Es imposible que al enemigo que parece amigo se pueda tender una red de perdición más alta de lo que permiten las propias fuerzas. Por ello, Clitemestra y Egisto se apoyan recíprocamente y ambos lo hacen en la sola fuerza que poseen, la de la intriga, la mentira y la inteligencia a su servicio; ni más ni menos que las de cualquier débil. Su contrapartida es la víctima, Agamenón, el héroe iluso, el que está en el error, el que cae en la trampa.

La mentira, instrumento de la acción, juega en ella un papel importante. El alarde de fidelidad que la reina despliega ante el coro momentos antes de la llegada de Agamenón, es más bien

2. Esquilo, *Agamenón*, 775 ss. y 800-807.
3. Esquilo, *Agamenón*, 1390.
4. Esquilo, *Agamenón*, 1372.

una farsa que anticipa sus palabras al rey. Ni siquiera pretende engañar a los viejos de Argos, ellos saben, pero cada cual juega su juego, el coro se mantiene a la expectativa. Ante ese espectador silencioso que no toma parte en la acción ella se define tal como inmediatamente va a presentarse ante su esposo: [5]

> Anúnciale a mi esposo: que venga cuanto antes..., que halle en casa a su esposa fiel cual la dejó... No conozco el placer del amor ni aún los rumores maliciosos que me unan a otro hombre... Esta jactancia llena de verdad no es deshonor cuando la grita una mujer que es noble.

Efectivamente, la mentira de Clitemestra al coro y heraldo es sólo el preludio de la auténtica que hará caer en la trampa al adversario, que es quien ignora.

Al recibir a Agamenón,[6] la reina se jacta de sus palabras falsas con el regocijo interno, no participado por nadie, de quien sabe que ya las piezas del juego están en sus manos. Su discurso es sorprendente, ¿exagerado tal vez? No creo, es exageración lo que requiere la gloria de Agamenón.

La mujer se describe a sí misma como el esposo cree que debe hallarla. Habla del amor por su marido con la pasión de una juventud exuberante, sin marchitar por la experiencia; sigue explicando la situación de impotencia de la mujer en soledad, la falta de apoyo de quien no puede bastarse a sí misma, el pensamiento pendiente de un solo ser año tras año, el temor por su suerte, el dolor de no saber, los sueños que sólo continúan y aumentan la pesadilla del día, las lágrimas agotadas y nunca ver las antorchas que indicaran la señal del regreso. Pero ahora lo pasado, pasado queda ante la simple presencia de Agamenón, a quien recibe como si creyera dios: *agua viva para el sediento caminante, día hermosísimo de ver tras la tormenta* y, por último la deificación total, la alfombra de púrpura... Clitemestra no se ha equivocado, su víctima se cree dios y cae en la primera trampa.

Para ella, al contrario de lo que dice, el amor es odio; en lugar de ser débil, es casi varonil en su audacia, frialdad racional y tenacidad. Agamenón en vez de serle como dios, es el símbolo del mal y la injusticia. Desde esta perspectiva la trama de destrucción adquiere el extraño significado de un ceremonial secreto,

5. ESQUILO, *Agamenón*, 601 ss.
6. ESQUILO, *Agamenón*, 855-973.

porque lo cierto es que ha pactado con el principio de justicia y, en consecuencia, recibe la ayuda de los dioses.

2. Orestes y Electra en «Las coéforos»

La acción arrastra inevitablemente la réplica; el engaño al engaño: *He entendido tu enigma. Con engaño moriremos como matamos,* dice Clitemestra a su hijo.[7]

El panorama y su problemática, invertida, se repite. Los impotentes ahora son Electra y Orestes; ella pide justicia,[8] él es el salvador.

Pero la situación es más compleja ya que los móviles de la acción no son exclusivamente la justicia y la salvación. Hay también odio que busca venganza sin que ambos factores estén divorciados; o sea, la justicia salvadora sólo se implantará por el camino de la venganza que, en el odio, encuentra el más eficaz impulso. Muy significativa al respecto es la pregunta de Electra a las mujeres que integran el coro, ante la tumba del padre asesinado: [9]

> ¿Hablas de un juez o de un vengador?

El coro responde sencillamente: [10]

> Quien dé muerte por muerte.

Efectivamente el juez se identifica con el vengador en la misma medida en que la acción justa implica venganza como satisfacción del odio.

Hay tres posiciones, yuxtapuestas en principio —la de Electra, la de Orestes y la del coro— que acaban por confluir.

Ella duda que sea piadosa la venganza,[11] no obstante formula el voto al llegar al convencimiento de que es justo aplicar la ley del talión: Con pedir justicia tras la injusticia,[12] Electra se mueve dentro de un terreno de ideas generales. Si bien, no son éstas sólo las que cuentan. Otro factor muy concreto se conjuga en ella: es su propio carácter que no puede aplacar, indomable, herencia

7. Esquilo, *Las coéforos*, 887.
8. Esquilo, *Las coéforos*, 398.
9. Esquilo, *Las coéforos*, 120.
10. Esquilo, *Las coéforos*, 121.
11. Esquilo, *Las coéforos*, 122.
12. Esquilo, *Las coéforos*, 398.

de su madre. Él, es producto de las humillaciones sufridas en su propia carne; llega un momento en que habla el corazón solo y Electra únicamente quiere ocupar la mente con la idea del crimen de Clitemestra, inmersa ya en ese estado en que uno parcializa su pensamiento, que suele preceder a la decisión de actuar.

Orestes procede a impulso de una orden divina.[13] También él se desenvuelve en un plano de nociones generales, al considerar justo el castigo de los culpables. Pero otros factores inciden a la vez en la acción, y ellos exclusivamente individuales: está privado del honor que le corresponde, de sus derechos reales, no tiene dinero.[14] Esto provoca en él, en un momento determinado, un fenómeno similar al que experimenta Electra, la polarización del pensamiento,[15] ya que para actuar en cualquier dimensión hay que, negando existencia a todas las ajenas a ella, afirmarla como verdad absoluta.

Clitemestra y Egisto no poseen como Agamenón una doble faceta, son ellos mismos símbolo de la impureza, la injusticia y la muerte. Frente a tales antagonistas, por oposición, el factor justicia salvadora como móvil de la acción engañosa de los héroes se convierte en relevante, dejando en un atenuado segundo término el de odio y deseo de venganza.

Las mujeres del coro encarnan el rencor implacable en nombre de la justicia, entendida ella como venganza.[16] Impulsan a los hermanos indecisos a actuar,[17] y, paradójicamente, tras una larga tirada en que censuran el engaño, se alían a la acción engañosa de Orestes,[18] llegando incluso a aconsejar a la nodriza que transmita un mensaje falso a Egisto.[19]

Las tres posiciones: la de Electra y Orestes por una parte, la del coro yuxtapuesta a la suya, confluyen en una sola perspectiva según la cual el crimen de Clitemestra y Egisto es una acción abominable susceptible de condena desde todos los puntos de vista; la culpa encarna en ellos, culpa que implica violación de la justicia, que a su vez es el orden divino y el humano, irónicamente burlado, porque los culpables son quienes tienen en sus manos el poder.

Su obra ha suscitado, inevitablemente, odio en el pueblo —coro— odio en los hijos, uno y otro requieren venganza, que se traduce

13. Esquilo, *Las coéforos*, 269.
14. Esquilo, *Las coéforos*, 300.
15. Esquilo, *Las coéforos*, 429 ss.
16. Esquilo, *Las coéforos*, 121, 123, 307 ss., 376, 400.
17. Esquilo, *Las coéforos*, 512.
18. Esquilo, *Las coéforos*, 726.
19. Esquilo, *Las coéforos*, 770.

en justicia. Incluso la situación de vejación de que Electra y Orestes son víctimas al no gozar de sus derechos reales supone la violación de leyes universales. Impedir que el árbol retoñe implica la pretensión de cortar la dinámica vital del universo, y a ninguna otra cosa se puede llamar injusticia con mayor derecho.

El héroe tiene que restaurar la justicia cuya implantación supone el renacer de las fuerzas de la vida y la inserción en la dinámica del cosmos. Pero, carente de recursos, ha de enfrentarse con el poder instituido.

3. Orestes y Electra en «Electra» de Sófocles

La acción engañosa pero salvadora de los hermanos, en cuya red caen los criminales, vuelve a repetirse como tema heredado por la tradición en la obra de Sófocles.

La temática se halla en un contexto en que no es la acción vengadora ni sus móviles lo que realmente interesa, sino el temperamento heroico en su situación de aislamiento, desesperación y contradicción con el mundo que le rodea, el carácter de Electra concretamente.

No obstante, como en contextos diferentes, aquí también se encuentra uno con el tema del engaño utilizado por los héroes y es ello lo que nos interesa en este momento.

La acción la llevan a término los dos héroes, con la colaboración fiel y activa del pedagogo.

El Orestes de la obra de Sófocles es muy diferente del personaje de *Las coéforos*; más próximo, en cambio, a ciertos héroes de Eurípides.

Él tiene trazado su plan de acción, que pone en conocimiento del pedagogo.[20] Las órdenes de Apolo son concretas: la venganza ha de llevarla a cabo solo, sin usar de la fuerza, sino con *dólos* —*trampa*— y a hurtadillas.

Él mismo, de acuerdo con el oráculo, ha fraguado una trama perfecta movido por el impulso, no tanto de vengar a su padre, como el de obtener su propia gloria, poder y felicidad, que no cabe duda que son justos.

Orestes no siente el menor empacho en hacerse pasar por muerto,[21] según revela su razonamiento semejante al de Menelao en la *Helena* de Eurípides.

20. Sófocles, *Electra*, 23-76.
21. Sófocles, *Electra*, 59-60.

> ¿Por qué me voy a afligir por ello, si al morir de palabra en realidad sigo vivo y conquisto la gloria?

Según criterio del héroe no existe palabra *kakós —indigna—* si ella proporciona *kérdos —una ventaja—*. No juzga indigno de su actuar el hecho de que éste implique el engaño, la renuncia temporal a la propia identidad, siempre que es consciente de que es el medio necesario para obtener el objetivo final.

El móvil del viejo pedagogo más que el deseo de justicia y venganza en sí mismo, es la lealtad absoluta al héroe. En él se da un tipo humano muy próximo a la serie de figuras que desfilan por el teatro de Eurípides, como el mismo pedagogo de su *Electra*, o el siervo de Creusa de *Ión*, por ejemplo.

Por el contrario y en consonancia con el carácter específico de la heroína a que antes aludí, ella participa en la acción de una forma pasiva; su universo es el del pensamiento y el de la palabra, al contrario que su hermano, cuyo mundo está regido por la acción.

4. Medea, Hécuba y Fedra

Las tres son el tipo de heroína fuerte y audaz psicológicamente, a quienes las circunstancias han colocado en situación de desesperada impotencia, de abrumadora debilidad. Las tres conjugan en sí mismas un equilibrio entre razón y factores irracionales poseídos en potencia, a los que una presión tangencial puede actualizar. En una coyuntura determinada y accidental, esa presión procedente del exterior —Medea y Hécuba— o procedente de fuerzas inmanentes al individuo —Fedra— actúa sobre ellas y las convierte en impotentes accidentalmente; siendo esto lo que provoca la ruptura del equilibrio entre racionalidad e irracionalidad.

La ruptura de dicho equilibrio las impulsa a la acción, víctimas de la pasión que, paradójicamente, halla medios fríamente racionales de venganza.

La pasión halla su cauce en la acción, con lo que se busca la purificación, la liberación de ella y de lo que ella arrastra consigo: dolor, impotencia y encadenamiento. Es una venganza salvadora por tanto, y en cierto sentido, no abstracto y universal como en los héroes de Esquilo sino concreto, se busca la justicia. Porque, frente a Medea, Jasón ha traicionado un compromiso adquirido, con lo cual ha violado la justicia debida a él, por conveniencia. Frente a Fedra, Hipólito es incapaz de comprender que las fuerzas

que mueven al ser humano no son siempre coherentes, ni buenas, ni malas, son, sencillamente. Su virtud es una tremenda limitación que le lleva a la *hybris*, y ello implica una predisposición innata a transgredir el orden del mundo y su oscura justicia.

Por oposición a Hécuba, Polimestor es un traidor despreciable que ha violado el sagrado deber de hospitalidad.

No se trata en estos tres tipos humanos, del héroe que actúa con engaño pero que ya está precipitado a la acción misma, siendo ella el factor relevante, con móviles remotos que han creado la necesidad de la venganza, y que dada la situación en que ha de actuar se ve precisado a hacerlo desde la sombra, como era el caso de Clitemestra o el de Orestes y Electra.

Por el contrario, en el caso de Medea, Hécuba y Fedra, somos espectadores de todo un proceso psicológico: vemos la presión de una fuerza actuando sobre ellas, hasta cambiarlas. Esa presión es la traición de Jasón, la de Polimestor, el amor, ni buscado, ni querido de Fedra, pero cuya existencia es innegable.

La acción engañosa a que abocan estas heroínas y el significado de la misma sólo es analizable como la resultante de un paulatino proceso psicológico, del que me voy a ocupar a continuación.

Medea ha sido víctima del abandono de Jasón, que ha roto sus anteriores juramentos para contraer un nuevo enlace matrimonial en virtud de la conveniencia.[22]

La actitud de Jasón ha producido en ella dolor y desesperación, en parte por su orgullo de mujer ofendida, en parte también y sobre todo porque es consciente de que antepuso su amor y la salvación de su esposo a sus relaciones familiares y a los deberes para con ella,[23] por quien ahora falta a sus juramentos.

La traición de Jasón crea en Medea un dolor que nada puede hacer cesar; nadie ha sido suficientemente sabio como para inventar un canto que calme el sufrimiento, ese sufrimiento que lleva a la catástrofe.

El primer monólogo de la heroína expresa su situación, los dos polos que la agitan.

Ella ve fríamente las razones amorales del comportamiento de su marido.[24]

> La justicia no reside en los ojos de los hombres, ya que antes de haber penetrado con certeza el corazón del hombre, odian de solo verlo a quien no les ha hecho ningún mal.

22. Eurípides, *Medea*, 17-22.
23. Eurípides, *Medea*, 105.
24. Eurípides, *Medea*, 219 ss.

La mujer es una víctima social pasiva,[25] frente a una situación de privilegio —no sólo social sino psicológico y biológico también— que implica fuerza pero no justicia.[26]

> Se dice que nosotras llevamos una vida sin peligro en casa, mientras ellos combaten en la guerra. ¡Razonamiento insensato! Estar en la línea de batalla tres veces, lo preferiría yo a parir una sola.

Se da perfecta cuenta, además, del condicionamiento que sobre ella ejerce el comportamiento de él. Frente a la posición privilegiada por el sexo, está la propia; a la que el fuerte hace débil, inevitable, pero no justamente.

El golpe inesperado le desgarra el alma porque la persona que era todo para ella se ha convertido en el más vil de los hombres.[27] Morir es su único deseo, porque a una mujer le es preciso dirigir los ojos a un solo ser.[28]

Se sabe débil: la soledad, el ultraje al lecho conyugal, el dolor individual y el social se conjugan en un dolor único. Es él el que crea la fuerza, la invencible fuerza del impotente: la astucia.

La acción la precipita la llegada de Creonte. Entonces surge como producto de la impotencia, una potencia superior; de la ceguera nace la terrible lucidez que hace descubrir en uno mismo facetas hasta el momento ignoradas. La inconsistencia de quien contiene múltiples recursos: es capaz de humillarse y suplicar a Creonte, luego de adular la vanidad de Jasón, para poder trazar su plan primero, para llevarlo a la práctica después.

La violencia de la pasión le confiere un poder casi divino, ha dejado de ser un personaje trágico para convertirse en como dios. A su alrededor los personajes todos son marionetas de su sabiduría.

Las palabras de Medea que siguen a su diálogo con Creonte revelan ya su alma endurecida e implacable; el dolor ha cedido paso al odio y descarnadamente surgen los aspectos más sombríos del ser humano. Se trata de competir en astucia, que es lo que parece imponerse, trastornando todos los valores, y Medea —por herencia de sangre— no va a ser inferior a la descendencia de Sísifo.[29]

25. Sobre *Medea*, exponente de la situación de la mujer ateniense durante siglos y su espíritu de rebelión, cf. E. M. Blaiklock, *The male characters of Euripides*, Wellington, New Zealand University Press, 1952, p. 34.
26. Eurípides, *Medea*, 248-251.
27. Eurípides, *Medea*, 228.
28. Eurípides, *Medea*, 248.
29. Eurípides, *Medea*, 400-409.

> No escatimes ningún recurso de tu saber en tus planes y tus artificios: no debes pagar un tributo risible al himeneo de Sísifo con Jasón... Posees la ciencia. Si las mujeres nacemos carentes de recursos para el bien, para toda clase de perfidias no hay artífices más expertas.

La consumación de la venganza, el asesinato de sus hijos, va precedida de toda una situación de duda. Pero la heroína está abocada a un callejón sin salida. Su único objetivo consiste en arrastrar al traidor a un dolor total, ya que el sufrimiento del adversario constituye en cierto modo una liberación del propio sufrimiento.

Hay dos momentos especialmente reveladores del carácter del personaje que nos ocupa. Me refiero al diálogo mantenido con Creonte[30] y al que posteriormente sostiene con Jasón.[31]

Medea acaba de ser víctima de la traición de su esposo, lo que considera una violación de la justicia; a su vez, la forma de proceder de él ha despertado en ella el resurgir de elementos irracionales que la convierten en un ser capaz de las acciones más sanguinarias.

Todos los complejos sentimientos humanos se han polarizado en uno solo: odio y sensación de impotencia y humillación; la acción se impone pero aún no los medios de actuar. En ese momento aparece Creonte con la orden del destierro inmediato.

Los motivos del rey para desear la marcha de Medea son claros: quiere evitar la ruina de su casa y alienta temor, fundado en su conocimiento de la psicología humana en general y de la específica habilidad y carácter de la mujer ofendida, en lo que estima sus derechos intocables. La marcha inminente, efectivamente, imposibilitará la acción y ante esa idea, la heroína no vacila en rebatir los motivos de temor del rey, mintiendo para conseguir unas horas de demora. Primero esgrime razonamientos igualmente racionales a los de Creonte. Si el rey lo que teme es su habilidad para el mal, ella reconoce que su sabiduría es superior a la de otros hombres, pero al fin sólo le ha proporcionado desgracias, tal como es el temor actual de Creonte.[32]

A esto, se suma que carece incluso de fuerza para utilizar su saber porque los más poderosos han vencido y ellos no pueden temer de quien se halla en situación de derrota.[33]

30. EURÍPIDES, *Medea*, 271-357.
31. EURÍPIDES, *Medea*, 876 ss.
32. EURÍPIDES, *Medea*, 292.
33. EURÍPIDES, *Medea*, 306-307.

El argumento de Creonte de que el sufrimiento por la nueva boda puede impulsarla a la venganza, ella lo rebate al confesar que eso ha podido suscitar odio contra su marido que, es al fin el culpable, pero no contra el padre ni la nueva desposada.[34]

Lo que dice Medea es verdad; es cierto que saber demasiado es mala cosa, es cierto que ella tiene fama de hechicera, como lo es que ha sido derrotada y humillada y que el culpable es sólo Jasón.

Su razonamiento es un reconocimiento objetivo de los hechos, es la verdad tal como sería juzgada por un espectador de los mismos. Pero no es la verdad subjetiva, o bien, hay otra verdad más honda que está por encima de la razón y la lógica: si ha sido humillada, en vez de aniquilación, esto crea en ella fuerzas para sacar medios de acción del arte en que es sabia. Si Creonte y su hija no tienen culpa la única forma de vengarse de Jasón es vengarse en ellos, aunque sean inocentes, dar el golpe al aliado de Jasón es dárselo a él mismo más aún que a él mismo porque él seguirá viviendo y sufriendo.

En suma, también con los argumentos que para el mundo circundante, que se rige por unas determinadas categorías de valor, son verdaderos; adoptándolos, se pueden explotar por el héroe que se rige por otras categorías diferentes en una situación distinta al mundo que le rodea y no participada por él.

Al no ceder Creonte, Medea no vacila en adoptar un segundo recurso, como hará también Hécuba con Agamenón para persuadirlo: adoptar actitud de suplicante esgrimiento factores afectivos;[35] piedad por sus hijos es la súplica de una madre que de ella no se preocupa.

Efectivamente, Creonte cede ante un deber de piedad, aún sabiendo el peligro que ello supone.

Medea no ha vacilado en recursos; nada es indigno cuando se trata de poder llevar a cabo la acción, como ella misma dice.[36]

> ¿Crees que yo hubiera suplicado jamás a ese hombre, si no hubiera sido por obtener alguna ventaja, o para trazar un plan de acción?

Ya lejos de razones, sabiendo que su acción implica una violación de leyes humanas y divinas, fuera de toda mesura, cuando

34. Eurípides, *Medea*, 310-311.
35. Eurípides, *Medea*, 340-348.
36. Eurípides, *Medea*, 368-369.

actuar por el sendero trazado por la ceguera ya patológica es lo que se impone, la heroína lleva a cabo el juego pleno de ironía de mentir a Jasón.

Utiliza razonamientos adaptados a él: se presenta como la mujer resignada que el hombre espera, porque ha de ser su papel y no puede sospechar otro; o bien si teme otro, cree siempre el de la debilidad como el más natural, el único que concibe. En él cae una o mil veces. Jasón es lo suficientemente mediocre como para caer en la trampa de su vanidad halagada sin darse siquiera cuenta.

La oposición entre ambos resalta: la mujer arrastrada por la pasión pone en juego todos los recursos, por indignos que sean, ya que existe una obnubilación en virtud de la cual los elementos utilizados pierden su categoría de valor habitual y se convierten en simple instrumento del fin hacia el que se está polarizado. Frente a ella Jasón carece de variedad de recursos, es lineal y frágil como todos los caracteres que pecan de consistencia y de razón, impotente tanto en su superpotencia, que resulta ser una ilusión volandera, como en su desastre, que es la realidad inminente.

Hécuba es un ser hecho al sufrimiento, experimentada en horrores; víctima de la guerra está endurecida por el dolor y sabe mucho de resignación cuando, como en su caso, el poder está en manos de los vencedores.

El proceso que en ella se da no consiste en un desarrollo psicológico progresivo, como ocurre en Medea; es un espectáculo más magnífico aún: es un resurgir desbordante de energía, de fuerzas que parecen ya dormidas, agotadas.

Más que ser espectadores de todo un proceso que puede hacer cambiar a la persona —como pasa a Medea y Fedra— lo somos de un estallido violento de potencialidades existentes, y no del progresivo alumbramiento de las mismas.

¿El dolor acalla la capacidad de sufrir, adormece las posibilidades de lucha, de pasión, de venganza? No es cierto; no lo es en el caso de Hécuba al menos.

Un nuevo dolor es siempre nuevo, inesperado; no bastan millares conocidos. De la capacidad de sufrimiento renace una nueva capacidad de sufrir; de la impotencia y resignación marcada por la vejez surge una última y más potente capacidad de lucha, de no resignarse. La pasión que no es por sí misma ya rejuvenece cuando está en juego el destino de sus hijos; y la venganza también es más fría,

más calculada, en cuanto la pasión está proyectada hacia un objeto del exterior, pero que es la proyección de uno mismo.

Hécuba ha sufrido todas las injusticias propias de la víctima de una política de agresión; hasta el sacrificio de su hija Polixena, inmolada ante la tumba de Aquiles.

Pero el asesinato de su hijo por su propio huésped y amigo es una traición abominable. No se trata ya del panorama de vencedores y vencidos tras una guerra, con las injusticias subsiguientes; no de la imposición de la ley de la fuerza, que puede ser una situación amoral de hecho pero en la que la traición no cabe, porque los criterios de valor son sustituidos por otros nuevos.

La traición de Polimestor consiste en aprovechar la derrota del amigo para obtener un beneficio que se reduce a la codicia.

Hay paralelos entre su traición y la de Jasón, en cuanto ambos violan determinados vínculos contraídos con anterioridad. Pero mientras que Jasón es amoral a todas luces, arrostrando las consecuencias de sus criterios, Polimestor, actuando en la sombra, adulador de los vencedores, traidor de los amigos vencidos, ni siquiera dotado del hechizo de la inteligencia, es uno de los tipos humanos más repugnantes que desfilan por la escena griega.

La necesidad de venganza se impone, es justa. Hécuba no duda; la realización de ella es refinada y esto sí está determinado por un sentimiento de odio exacerbado. Pero la necesidad de vengar tal traición es la pasión de la justicia, violada también. Su acción es producto de la pasión, en cuanto ésta se proyecta en venganza, y mejor cuanto más refinada; y es también producto de la razón, en cuanto es un tributo debido a la justicia violada.

Una circunstancia procedente de fuera: la traición de Polimestor ha producido un choque inesperado en la heroína, que hace renacer violentamente capacidades insospechadas de acción y de recursos para ella.

Dignidad, orgullo, honor, son valores secundarios para el actuar del héroe, cuando la realidad en que ha de desenvolverse le requiere prescindir de ellos.

Hécuba comprende que sólo conseguir la alianza con Agamenón puede serle útil para llevar a efecto sus fines y la duda entre intentarlo o no, entre conservar la dignidad y la consistencia o humillarse ante el enemigo que puede serle beneficioso, dura sólo unos segundos.[37]

37. Eurípides, *Hécuba*, 737-738.

> ¿Qué haré? ¿Prosternarme a las rodillas de Agamenón, o soportar mis infortunios en silencio?

Duda de que el vencedor la trate como esclava y enemiga, y que tal trato añada un nuevo sufrimiento a las desgracias ya ciertas. Pero ella misma se da ánimo al pensar que un enemigo de guerra puede no obstante, individualmente, no sentir animosidad hacia el vencido. Y, sobre todo, sin la alianza de Agamenón es imposible la venganza, es absurdo para Hécuba pensar más, la acción se impone.

No vacila en suplicar a Agamenón sin escatimar procedimiento alguno, en una magnífica gradación que pone de manifiesto las múltiples facetas del ser humano ante una situación límite:

Apela al concepto que el rey tenga de justicia debida al amigo, ya que ella ha sido víctima de traición por su huésped y eso es injusto.[38]

> Si te parece que se me ha hecho una acción piadosa, yo me resignaré. De lo contrario, véngame de ese hombre, el más impío de los huéspedes.

Apela a su sentido de la justicia divina. La traición de Polimestor es una violación de leyes divinas, que son las que mantienen la justicia humana.[39]

> Yo soy esclava y débil, pero los dioses son fuertes y también la ley que sobre ellos impera. Porque, por esa ley creemos en los dioses y vivimos distinguiendo lo justo de lo injusto. Si no se castiga un acto tal, no hay equidad entre los hombres.

Pide piedad, pura y simplemente, ante el sufrimiento; y por último si la justicia, que es la verdad, no es arma suficiente, Hécuba utiliza la persuasión: convencer con verdad o sin ella, apelar a factores irracionales, la Persuasión que es la tirana de los hombres.

Y llega al extremo en la utilización de sus recursos por indignos que ellos sean: le pide a Agamenón favor por favor, por el placer que le proporciona gozar de Casandra, a quien posee en calidad de concubina.[40]

> Haciendo bien al muerto es a tu cuñado a quien favorecerás.

38. Eurípides, *Hécuba*, 789 ss.
39. Eurípides, *Hécuba*, 800 ss.
40. Eurípides, *Hécuba*, 834.

Es realmente magnífico hasta dónde puede llegar un ser humano. Y lo único que ya lamenta Hécuba es que le falte una sola cosa: poseer con todo su ser todos los recursos para persuadir, llorando, suplicando, como sea. Y por último, unido a la súplica en nombre del amor, amor que es un ultraje a su honor y al de su hija, la imploración al todopoderoso, el halago al triunfador, al poderoso que tiene que salvaguardar la justicia y castigar a sus transgresores como depositario de las leyes divinas y legislador de las humanas.[41]

Oh señor, luz suprema de la Hélade.

Ante la situación ambigua de Agamenón, que teme comprometerse, y la maledicencia del ejército, Hécuba también encuentra una solución que le permita su alianza de compromiso con el rey. En toda la violencia de la pasión, no la abandona la razón más fría; para ser capaz de encontrar nuevos recursos, salida a cualquier obstáculo, pide a Agamenón que sea su confidente pero no su cómplice.

Muestra cómo en una situación desesperada los medios no importan para los fines. Es asombroso ver cómo el hombre, ante una circunstancia súbita, puede asimilarla sin resignarse a ella, cambiar aparentemente los enemigos en amigos, sus propios criterios de valor, esgrimir como argumento válido lo que es motivo de humillación, para en el fondo permanecer siempre el mismo. No es ni más ni menos que la consistencia del héroe por los caminos de la inconsistencia de la situación.

Y Hécuba consigue la alianza; el medio de llevar a cabo la acción, el único posible, es el engaño.

Tiende una trampa a la medida del traidor, la única en la que realmente cae con ignorancia absoluta de la realidad. Efectivamente el cebo que pone a su enemigo, tras recibirlo como amigo, es el de la codicia. Hécuba, como Medea, se venga en inocentes, ya que inocentes son los hijos del traidor, pero el dolor a quien va a acompañar es al padre que, ciego, sigue viviendo.

En el diálogo entre ambos,[42] uno y otro miente, pero con la diferencia de que Polimestor es ahora la víctima del engaño, mientras Hécuba, que ya maneja los hilos del destino de sus adversarios, hace el juego a la víctima que está a punto de caer en la trampa de su propia culpa.

41. Eurípides, *Hécuba*, 841.
42. Eurípides, *Hécuba*, 953-1022.

Polimestor se muestra como un amigo que lamenta la suerte del amigo; Hécuba responde, manteniendo igual apariencia, en unas palabras llenas de ironía. Confiesa sentir vergüenza de verse vencida, ante un amigo que la conoció en momentos de gloria y opulencia, exagerando su confianza en la amistad y lealtad del que sabe traidor.

El objetivo de la mentira es llegar a la acción, pero también placer patológico en la jugada ya ganada, ver cómo el enemigo entra de grado en la propia trampa de su perdición.

En la personalidad de Fedra es diferente como se plantea el problema de la traición, ya que éste se desarrolla dentro de sí misma y revierte al exterior; la línea es inversa.

El engaño, la carta a Teseo con la falsa acusación contra Hipólito, a simple vista es una acción insólita en el contexto total; con insólita quiero decir que se contradice con la psicología humana que se nos describe en la heroína.

Es, sin embargo, la resultante de una serie de tres condicionamientos de los que voy a ocuparme a continuación, y los dos objetivos que con el engaño se buscan son en cierto modo un intento de querer vencer los condicionamientos invencibles por su propia naturaleza a los que, sin culpa, Fedra está encadenada, liberándose de ellos, aun después de muerta.

Estudiemos los tres condicionamientos arriba señalados.

La pasión, que ahora es la del amor, es un elemento desastroso y divino, irracional, pero poderosamente invencible, que surge dentro del hombre mismo y le hace traición. El amor de Fedra, ni buscado, ni querido, ni aceptado por ella, es sentido como la invasión del ser total por una fuerza exterior. Ya que el hombre siente como exteriores todos aquellos factores determinantes con cuya presión no cuenta.

Así, la pasión de Fedra conjuga en una síntesis más oscura la de Medea y la de Hécuba en cuanto el amor, que no sabe por qué es su amor, es sentido como presión procedente del exterior pero viviendo en el interior y presionando desde dentro.[43]

El amor traiciona el sentido lógico de Fedra, su honor, deber, y sus propios criterios de valor sobre el bien y el mal.

Se nos muestra primero presa inconsciente del delirio. Lo irracional en su dominio absoluto es lo que aparece, el subcons-

43. Cf. André Rivier, *L'élément démonique chez Euripide jusqu'en 428*, en *Euripide*, Entretiens sur l'Antiquité Classique, t. VI, 1958, p. 55.

ciente añorando libertad y descanso,[44] ambas cosas cifradas en un solo anhelo: los lugares frecuentados por Hipólito.

El subconsciente, que ha roto el primer silencio, la empieza a traicionar ante el mundo circundante.

Luego, desgarrada por ser consciente, por saberse víctima de lo irracional, describe los medios que utilizó su razón para triunfar: callar y ocultar su mal, soportar dignamente su locura venciéndola con su buen juicio. Pero la razón no va tan lejos en sus proyectos, ambiciones y seguridades, según confiesa Fedra.[45]

> Las desgracias de los hombres no dependen de su entendimiento, pues muchos de ellos son sensatos; más bien hay que mirarlo de este modo: sabemos, conocemos lo que es bueno, pero no lo cumplimos.

No obstante sigue reprobando la traición de pensamiento que ha cometido a pesar de querer la virtud, que ya no le es posible, y en lucha con la cual ha resultado vencida.

Sabe que no hay leyes humanas ni divinas en las que apoyarse; nada la justifica. Sin embargo su razón quiere vivir de acuerdo con esas leyes que son las que determinan la mancha o la pureza del alma y la honra ante los hombres. Esa ambivalencia es la que empuja a Fedra a la solución de la huida —la muerte como única posibilidad de vencer el condicionamiento que está por encima de su razón— liberándose de él, y de salvar esas leyes humanas y divinas en paz con las que su voluntad hubiera querido vivir.

Paradójicamente, Fedra odia la traición y el engaño dentro y fuera de sí misma y le repugna la falsedad de la apariencia.[46]

> Odio a las virtuosas de palabra, pero que en secreto tienen audacias culpables.

Repugna de la falsedad de su propia apariencia.[47]

> Mis manos son puras, pero mi corazón tiene una mancha.

Ante la solución celestinesca de la nodriza su reacción es el rechazo, tiene miedo de la sabiduría tal vez sobrada de quien actúa en la sombra.

44. EURÍPIDES, *Hipólito*, 201-202 y 211.
45. EURÍPIDES, *Hipólito*, 380-382.
46. EURÍPIDES, *Hipólito*, 413.
47. EURÍPIDES, *Hipólito*, 317.

El segundo condicionamiento que determina la acción es la traición de la nodriza que, creyendo hacer un bien, precipita la catástrofe. Por ella Fedra queda descubierta.

La lucha sostenida en el interior de la heroína, con su multiplicidad de matices, la culpa que no es culpa al ser involuntaria, al salir a la luz, se ennegrece tremendamente hasta quedar convertida ante el juicio ajeno en pecado vergonzoso que provoca el deshonor inevitablemente. Y al tiempo, el descubrimiento de su amor, al chocar con la virtud de Hipólito, provoca un segundo conflicto entre amor y castidad, pero ahora no dentro del alma de Fedra, sino entre ella o su amor —visto como culpable solamente— e Hipólito o su virtud, excesivamente racional y coherente, que no puede comprender aún —luego comprenderá sobradamente— lo que no conoce: a saber, que el mundo es coherente e incoherente también, que para el hombre, y por serlo, es más incoherente que su contrario, y que esto crea dolor que es el que le lleva a comprender que la verdad no es ni demasiado rígida, ni falsa.

El tercer condicionamiento en la acción de la heroína es la oposición existente entre su situación humana y la de Hipólito, ya que ambas son incompatibles.

Así pues, el primero y tercer condicionamiento que actúan, determinando la traición de Fedra, son principios en discordia. El segundo, con medios indignos si se quiere, desde luego bastante empobrecedores, es el que intenta hallar la solución que, al ser falsa y pobre solución, fracasa, precipitando el choque entre el primero y el tercero.

La acción engañosa consiste en dejar la carta que contiene la calumnia contra Hipólito, es la solución de un callejón sin salida, un destino que no se puede esquivar en parte alguna, un dolor que nada puede ocultar.[48]

Un camino que no es camino ya.

Entonces Fedra busca nuevos planes que antes no había imaginado siquiera. Sus objetivos son dos:

El temor a que Hipólito descubra la intriga de la nodriza y la crea tramada por ella, con lo que la deshonra no sólo recaerá sobre sí misma, sino sobre Teseo, sus hijos y su patria.

El otro objetivo es la venganza, una venganza horrible e injus-

48. Eurípides, *Hipólito*, 672 ss.

ta contra quien carece de culpa, pero también venganza del orgullo que domina a Hipólito, de la incomprensión, asociación en el dolor, que será también una enseñanza.[49]

> Pero al morir será la ruina de algún otro para que aprenda a no ser orgulloso en mis desgracias; teniendo parte en mi dolor aprenderá a ser sensato.

La intriga de Fedra es una paradoja en su psicología; fenómeno humano extraño, pero que es un eterno humano en cambio. Nos muestra cómo un ser que ama la virtud, al sufrir la presión de un elemento irracional —amor— y de condicionamientos externos —delación de la nodriza y oposición de Hipólito— y no serle posible ya ni ser virtuosa aunque quiera, ni parecerlo con el silencio, puede reaccionar ante estos factores condicionantes, para liberarse de ellos, desplegando en su acción las posibilidades más indignas del ser humano y más contradictorias con los propios criterios, la traición.

5. Los héroes de «Electra» de Eurípides, «Orestes», «Ifigenia en Áulide», «Andrómaca» y «Filoctetes»

Todos estos héroes tienen un factor común, consistente en que encarnan un carácter determinado, no esbozado sino definido en líneas bien claras. Son tipos humanos fijos.

Este rasgo común es interesante porque las intrigas que traman poseen a su vez un factor unitario: ser la forma de ponerse en acción del héroe que es así del principio al fin.

No se plantea alternativa a la hora de actuar, ni tampoco su psicología —como en el caso de Medea, Fedra o Hécuba—, en virtud de una presión, sufre una transformación que los arrastra a la acción. En ellos no hay alternativas ni evolución psicológica; son así y actúan de acuerdo con su forma de ser.

Así pues, la acción engañosa es una proyección vital del ser individual que cada uno comporta en sí mismo.

49. Eurípides, *Hipólito*, 724-731.

Electra y Orestes en la «Electra» de Eurípides

El objetivo de la intriga que protagonizan Orestes y Electra es doble: de una parte el castigo de los culpables, vengar al padre injustamente asesinado. Y de otra satisfacer el deseo insaciable de venganza, que es producto del odio desmesurado.

De este doble objetivo no participan los dos héroes, sino que, por el contrario, cada uno posee uno de ellos. El primero es patrimonio de Orestes, el segundo de Electra.

El viejo servidor desempeña en la acción un papel bastante más relevante que el de simple cómplice; por cierto mucho más destacado que el que desarrolla el mismo personaje en la obra de Sófocles, ya que no sólo colabora con los héroes sino que es él quien fragua la trampa de la muerte de Egisto, con la astucia de la que Orestes carece y con más fluidez de recursos.

Orestes es el joven inexperto a quien el azar ha obligado a llevar a cabo una empresa que se contradice con su propio carácter. Es un desterrado que al regresar a su patria, que sabe hostil, tiene miedo y toma toda clase de precauciones.

Al saber que no cuenta con aliados en Argos, sino que sólo puede confiar en sí mismo y la suerte, no sabe cómo proceder. Su objetivo es el castigo de los culpables, un deber arduo, sobre todo cuando se trata de matar a Clitemestra.

No hay odio en él como móvil. Al matar a su madre duda, sabe que es un crimen abominable y siente más compasión por la madre que rencor por la esposa infiel.[50]

En cambio el viejo servidor encarna la fidelidad ciega e incondicional a los héroes; su vida está marcada por el recuerdo imborrable del crimen de que su rey fue víctima, y, al contrario que Orestes, es hombre sagaz que ingenia expedientes con rapidez y seguridad. A la incertidumbre de qué hacer y cómo hacer él opone la trampa inmediata: sorprender a Egisto con poca escolta, en una fiesta.

El carácter de Electra es muy otro; ella, en su anormalidad enfermiza, es capaz de utilizar todas las trampas existentes, de planearlas con deleite para saciar su odio.

Está obsesionada por su situación humillante en contraste con la de su madre y la de Egisto; por la perfidia que supuso el asesinato de su padre, pero no por la injusticia de la acción misma

50. EURÍPIDES, *Electra*, 966, 967-968, etc.

sino por la maldad de Clitemestra concretamente. Obsesión que Electra ha cultivado día a día, año tras año, diciéndose las injurias que no puede dirigir a Egisto, alimentándolas para que crezcan, volviendo a paladear y exprimir su odio, que es lo único que posee y del que no quiere verse privada.

En el carácter de Electra vemos ese extraño deleite morboso de negarse a olvidar el dolor, porque ello sería tanto como perder el sentido de la propia vida.

Ella tiene miedo a todo, un miedo que es producto de la neurosis extrema. Pero curiosamente y al contrario que Fedra que añora la locura, para, con la alienación, perder la noción de los dos terribles planos de la realidad y la irrealidad, al contrario que ella, Electra no quiere perder la razón.

Es desconfiada ante el mundo todo, que siente como hostil: duda de todas las pruebas sobre la identidad de Orestes, luego duda de la lealtad del mensajero que lleva la noticia de la victoria de su hermano sobre Egisto.

Producto de todo ello, el móvil de la acción de la heroína radica en satisfacer su propio odio. Más allá de su satisfacción no se proyecta esperanza alguna ni existe horizonte, no existe Electra siquiera. Planea la intriga y la lleva a cabo gozando en ella; su refinamiento no es ya cuantitativamente superior al de Hécuba, sino diferente cualitativamente.

Se proyecta en la acción tal como es. No necesita quien le sugiera artimañas; ella quiere actuar por sí misma y que nadie le arrebate el placer de tender la trampa a su madre. Efectivamente, sin acción propia, pequeña o nula es la satisfacción que el odio puede hallar.

Electra no comprende que Orestes dude en matar a Clitemestra.[51] Lo presiona, considerando cobardía y desfallecimiento la vacilación.[52]

La trampa a Clitemestra proyectada por Electra consiste en atraerla a su casa con el falso pretexto de su alumbramiento.[53] Procedimiento que, además de tener por objeto facilitar las probabilidades de éxito de la trampa a ella tendida, permite a la heroína decir lo que ha callado durante años de espera.

Es interesante la oposición existente entre Clitemestra, Medea o Hécuba y Electra, con respecto al enemigo, víctima ya segura.

Aquéllas utilizan la mentira plena de ironía antes de la acción.

51. Eurípides, *Eectra*, 968.
52. Eurípides, *Electra*, 982.
53. Eurípides, *Electra*, 1124 ss.

Electra, por el contrario, no dice palabras falsas a su madre salvo las indispensables para actuar; por el contrario dice la verdad crudamente, fríamente juzgada tal como ella la juzga, implacablemente condenada. Su actitud sólo es un fingimiento en cuanto es Electra quien sabe la verdad inminente de la acción y Clitemestra ignora; es un fingimiento de situación.

Orestes, Electra y Pílades en «Orestes»

Orestes en primer término y los aliados a su suerte por la amistad más leal e incondicional —Electra y Pílades— se hallan presos en un nuevo callejón sin salida que ahora no es la pasión sino la muerte inesquivable.

El objetivo de la intriga de los héroes es doble: buscar una última posibilidad de éxito impulsados por la situación desesperada, para conservar la vida, y, en último término, el gozo de la venganza de aliar a todos en la muerte. No sólo persiguen la ruina de Menelao sino la del palacio todo, desde sus cimientos.

La acción consiste en matar a Helena porque ello supone la única forma de tomar venganza de Menelao que les ha privado de su ayuda, traicionándolos con ello y precipitando al héroe en la ruina; y por otra parte intentar conquistar las simpatías del pueblo tapando con un nuevo crimen otro crimen, con la gloria obtenida de ser asesino de Helena borrar la infamia que pesa sobre Orestes, de matricida, ya que un cambio de enfoque de los hechos puede hacer variar la condena y aportar la victoria con ello.

La segunda parte de la acción consiste en coger como rehén a una víctima inocente, Hermione, y comprar a cambio de su vida, la propia.

Vemos al héroe ante la muerte luchando con los medios de la intriga más diabólica, medios mezquinos y malvados —como es el asesinato de Helena y el chantaje a Menelao, valiéndose de una víctima indefensa, Hermione—. Una lucha desesperada del héroe, pura y simplemente por sobrevivir.

No le importa que las condiciones de vida impuestas sean miserables: enfermedad, soportar el exilio, el deshonor. Todo lo prefiere a cambio de salvarse.

Es más, la característica heroica de estos personajes radica en conseguir el objetivo de la salvación pese a todo, utilizando para conseguirlo todos los medios, no importa cuáles, en este caso el crimen y el fraude.

Estos caracteres heroicos son falsos, astutos, dueños de ingenio fecundo en argucias, dignos parientes de Odiseo.

Y lo cierto es que aunque los medios sean la astucia, la mentira o incluso el crimen, el héroe es el mismo, ya que Orestes, Electra, Pílades, son héroes porque consiguen romper las limitaciones impuestas por el sistema y, en consecuencia, la liberación de él.

Para ellos la validez de los argumentos verdaderos, la acción justa y rectamente consecuente con determinados principios, son, no ya valores secundarios, sino valores casi inexistentes.

Orestes es un despojo humano presa de la locura, con el peso de un crimen sobre su conciencia, despreciado por el mundo circundante, un impuro que está desplazado de la sociedad en que ha de vivir pero en la que, pese a todo, quiere seguir viviendo.

Si él ha actuado contra justicia, pide a Menelao que, contra justicia lo defienda;[54] exige favor por favor, en nombre del vínculo de parentesco; le implora en nombre del amor que le inspira Helena,[55] consciente de los argumentos indignos que se ve precisado a emplear, porque la desgracia lo obliga a ello.

Los argumentos y su dignidad carecen de valor en una situación como la suya.[56]

> Al pedirte la salvación, busco lo que persiguen todos los hombres y no yo solo.

Pílades, que por fidelidad al amigo en desgracia arrostra la muerte pareciéndole deshonor lo contrario, tampoco muestra empacho ante los medios posibles de salvar la vida, aunque se trate de procedimientos tan mediocres como es la huida. Y en vista de que ello no es factible, probar la suerte que, en este caso, consiste en que Orestes inspire piedad a sus jueces; y que su crimen, sea o no justo, lo parezca.[57]

Agamenón en «Ifigenia en Aulide»

La intriga de Agamenón consiste en atraer al campamento aqueo a Ifigenia con el falso pretexto de efectuar su matrimonio con

54. Eurípides, *Orestes*, 646-648.
55. Eurípides, *Orestes*, 669-670.
56. Eurípides, *Orestes*, 678-679.
57. Eurípides, *Orestes*, 783.

Aquiles que, por su parte, también ignora la argucia de los caudillos.

Resalta la oposición entre la nitidez de los caracteres juveniles, encarnados en Aquiles e Ifigenia, su exaltación lozana de ideales de nobleza y lealtad, ingenuos y sencillos, y los políticos, aprisionados en los miles de hilos de su propio tinglado de poder, ambición y temor, esclavos al fin de la situación en que se hallan inmersos.

Y sobre todo resalta la oposición entre el tipo humano de Ifigenia, mártir voluntaria de un ideal político y el carácter de Agamenón, que pone la intriga y la mentira al servicio de apetencias políticas de las que, a su vez, él mismo es también una víctima.

La acción engañosa es un instrumento en función de la razón de estado que se antepone a cualquier otro valor; y además, es producto del carácter de Agamenón ante la presión de una actitud pragmática.

Su actuación es analizable pues, desde el punto de vista de su caracterización y sobre las bases de la situación motivada por intereses políticos.

Procedo a analizar los elementos constitutivos de su carácter, como determinantes de la intriga.

Su personalidad es, ante todo, vacilante. La alternativa frente a la que se encuentra situado oscila entre la traición a su familia o a la patria, concretada esta última en prescindir de las exigencias que le impone una situación de privilegio.

Agamenón experimenta repugnancia ante la primera alternativa y temor ante la segunda. El hecho de que lleve a cabo la intriga se debe a que es el temor el factor que vence en él.

Su repugnancia ante el engaño, que implica una traición a sus seres queridos, se refleja constantemente. Es hombre al que pesan las presiones condicionantes de su situación social,[58] que considera el plan tramado abominable,[59] insensato, y es esto lo que determina el cambio de proyecto, luego fallido.

Sus argumentos en defensa de la nueva determinación de no llevar a cabo la intriga, frente a las recriminaciones de Menelao,[60] ponen de relieve una vez más la adversión que éstas le inspiran. Así como el doloroso diálogo con Ifigenia, ocultándole la verdad, envidiando la ignorancia de su hija,[61] añorando carecer de la posi-

58. Eurípides, *Ifigenia en Aulide*, 16 ss.
59. Eurípides, *Ifigenia en Aulide*, 95-100.
60. Eurípides, *Ifigenia en Aulide*, 334 ss.
61. Eurípides, *Ifigenia en Aulide*, 677.

bilidad de realizar sus propios deseos,[62] y la carga pesada que para él supone el tener que mentir a Clitemestra cuando ella requiere pormenores acerca del próximo acontecimiento que, naturalmente, cree motivo de alegría.[63]

El rey cambia de proyecto bruscamente; decide enviar en secreto un nuevo mensaje a su esposa en el que se le ordena que no conduzca a Ifigenia al campamento donde los griegos aguardan un tiempo favorable a la navegación.

El nuevo mensaje tiene por objeto evitar el sacrificio de su hija, pero tampoco ese trueque inesperado de Agamenón obedece a otro impulso que al de la cobardía, ya que está motivado por el temor que le inspira afrontar abiertamente ante su familia la situación a que se ve abocado.

Su actitud efectivamente es cambiante tal como la califica Menelao: [64] intentó ganarse demagógicamente al pueblo por la ambición de obtener el máximo poder.[65] Por ella no quiso renunciar a la gloria de la guerra cuando las circunstancias se presentaron adversas, hasta el punto de que en un principio, ante el solo aliciente del triunfo, no le pareció injusto sacrificar a su hija y de grado llevó a cabo la intriga.[66]

Vemos a Agamenón presionado por la situación en que está inmerso, situación de poder, que pese a todo teme perder, como manifiesta sobradamente su decisión definitiva a arrostrar la acción incluso tras el cambio de actitud de Menelao. Sus razones se reducen todas al temor de enemistarse con el ejército, y al de que su cambio de opinión sea descubierto ante el pueblo y juzgado como traición.[67]

En parte su acción está determinado por el temor a perder la posición de privilegio de que goza y en parte, la más destacada creo, porque inevitablemente la tal situación de privilegio le convierte en una víctima de ella, ya que la lealtad a los vínculos familiares implica deslealtad a la conveniencia política e inversa.

62. EURÍPIDES, *Ifigenia en Aulide*, 657.
63. EURÍPIDES, *Ifigenia en Aulide*, 691-741.
64. EURÍPIDES, *Ifigenia en Aulide*, 332.
65. EURÍPIDES, *Ifigenia en Aulide*, 338 ss.
66. EURÍPIDES, *Ifigenia en Aulide*, 360.
67. EURÍPIDES, *Ifigenia en Aulide*, 514 ss.

Menelao en «Andrómaca»

La intriga llevada a cabo por Menelao consiste en arrancar a Andrómaca del altar de Tetis al que se ha acogido, suplicante, como única esperanza de salvación, con la falsa promesa de respetar a cambio de la suya la vida de su hijo.

La utilización del engaño está en función de una venganza cruel llevada a cabo en seres indefensos, prisioneros de guerras y protegidos por la inviolabilidad de un recinto sagrado.

No se trata pues de la intriga al servicio de una razón política como en *Ifigenia en Áulide,* o como más adelante veremos en *Filoctetes,* sino al de los intereses individuales de un tirano amoral a quien no bastándole la ley de la fuerza esgrime también la de la falsedad.

El único valor existente para Menelao radica en solucionar sus propios asuntos lo más satisfactoriamente posible, ya sea por la violencia ya por medio de la habilidad, cuando ello se impone.[68]

Dentro de esa habilidad, la intriga, aun cuando implique una acción vergonzosa y cobarde para con el indefenso —Andrómaca y su hijo—, es una forma de actuar tan viable como otra cualquiera. El hecho de apoderarse del hijo de Andrómaca supone una forma de actuar dictada por la ley de la fuerza y, a su vez, el tenerlo en su poder es el medio de que se vale para engañar a la madre, consiguiendo que ésta abandone el recinto sagrado que la protege, ya que antes no puede emplear la violencia con ella.

El argumento falso está inseparablemente unido a la intriga, hasta el punto de que la consecución del objetivo pretendido con ella sólo es factible gracias a la falsa promesa que Menelao hace a Andrómaca de respetar la vida de su hijo si abandona el altar.[69]

Ante la defensa de Andrómaca y sus amenazas de la venganza que de tal crimen le pueden sobrevenir,[70] Menelao manifiesta su carácter despótico; no hay para él argumento de valor alguno cuando de sus intereses inminentes se trata.[71]

> Éstos son pequeños motivos, indignos de mi poder supremo.

Y al déspota vuelve a unirse el hombre para quien la mentira es un colaborador útil a su despotismo. Repite la falsa promesa

68. Eurípides, *Andrómaca,* 379.
69. Eurípides, *Andrómaca,* 314-318.
70. Eurípides, *Andrómaca,* 319-363.
71. Eurípides, *Andrómaca,* 366-367.

de que sólo a cambio de su propia vida Andrómaca podrá salvar la de su hijo.[72]

Cuando Menelao ha conseguido por medio del engaño su objetivo de que Andrómaca abandone el lugar sagrado que la hace inviolable y con ello, ambos, madre e hijo, están totalmente indefensos en su poder, no tiene el menor escrúpulo en descubrir su engaño, con jactancia.

Odiseo y Neoptólemo en «Filoctetes»

El plan de intriga trazado por Odiseo es un expediente inteligentemente concebido.

Se trata de hacer volver a Filoctetes a Troya, tras sus diez años de destierro, donde su presencia es de absoluta necesidad para el éxito de los griegos, valiéndose del engaño como único procedimiento de hacer posible su regreso.

El proyecto concebido por Odiseo ha de llevarlo a cabo Neoptólemo, que declarando falsos motivos de odio contra los aqueos, se ganará fácilmente la confianza de Filoctetes, quien lo sentirá unido a él por un odio común.

Valiéndose de ello el joven Neoptólemo, tras prometer llevar a Filoctetes a su patria, lo conducirá engañado a Troya.

La intriga, como en *Ifigenia en Aulide,* está en función de las conveniencias políticas, de la razón práctica de estado.

Pero, mientras allí estaba implícita en una problemática de traición a determinados lazos humanos o traición a intereses políticos, en *Filoctetes* la problemática es concretamente la licitud o no de utilizar la mentira como instrumento en nombre de la conveniencia política, y la posición moral diametralmente opuesta de Odiseo y Neoptólemo frente a una misma situación: la actuación con engaño.

En el primer diálogo entre Odiseo y Neoptólemo se evidencian los dos sistemas de valores de uno y otro, y el significado que para cada uno de ellos tiene la actuación con intriga.

Para Odiseo, viejo hombre de estado que antepone a todo la conveniencia del momento, el proceder falsamente es un medio de actuar, útil en ocasiones y utilizable siempre que sea útil. No lo considera justo, sino que justicia e injusticia son valores secundarios cuando la conveniencia se impone.

72. Eurípides, *Andrómaca,* 380-383.

Por el contrario, el código de honor de Neoptólemo le dicta actuar con violencia o con persuasión pero no con engaño.

La posición de Odiseo se refleja en los siguientes argumentos: para él, el único interés se cifra en el éxito del plan.[73] Le es objeto de preocupación que llegue a conocimiento de Filoctetes su presencia y toda la trama quede arruinada.[74]

La intriga tiene por objeto rendir un servicio a los intereses momentáneos de la política. Ante tales conveniencias sólo existe una vertiente, sin disyuntiva posible, sin planteamiento de las implicaciones de elegir o dudar: es renunciar a los propios criterios y obedecer, según se dice tajantemente a Neoptólemo.[75] Le expone el plan por el que ha de captarse la confianza de Filoctetes; en tal plan se incluye la posibilidad de que lanze sobre el propio Odiseo las acusaciones de los crímenes más abominables si ello contribuye al éxito de la causa que lo determina. Es de la opinión de que diciendo contra él toda clase de infamias no le causará daño alguno; pero si no lo hace la ruina es inminente para todos los griegos.[76]

A pesar de saber que el carácter de Neoptólemo repugnará de la mentira,[77] y, precisamente por saberlo, esgrime los argumentos que más certeramente pueden embaucarlo: el de lo grata que es la victoria,[78] victoria y gloria que ella proporciona, que para Odiseo puede estar divorciada de la justicia. El de la posibilidad de renunciar a los criterios de moral individual cuando las circunstancias lo requieren, para volver a asumirlos luego; prestarse a una acción vergonzosa un solo día, para después mostrarse ante todos los hombres, íntegro.

Ante la sugerencia de Neoptólemo de actuar con violencia, pero no con engaño, Odiseo confiesa que es la experiencia la que le ha enseñado que la soberana de los hombres es la palabra, con su posibilidad de negar mañana lo que ayer se afirmó.[79]

Ante la problemática que el joven se plantea, sobre si es vergonzosa la actuación con mentira, la respuesta de Odiseo manifiesta claramente que para él no existe planteamiento de tal problema: no, si el engaño proporciona éxito.[80] Ni tampoco merece

73. Sófocles, *Filoctetes*, 12-14.
74. Sófocles, *Filoctetes*, 14-15.
75. Sófocles, *Filoctetes*, 50-54.
76. Sófocles, *Filoctetes*, 64 ss.
77. Sófocles, *Filoctetes*, 79-80.
78. Sófocles, *Filoctetes*, 81.
79. Sófocles, *Filoctetes*, 96-99.
80. Sófocles, *Filoctetes*, 109.

la pena vacilar sobre si el procedimiento es o no vergonzoso, siempre que aquello que se lleve a cabo aporte una ganancia.

Frente al viejo político, Neoptólemo expresa su juicio sobre la acción que supone intriga: siente repugnancia ante la idea de ello, no es hombre apto para servirse de artificios, proceder que considera indigno.[81] Está dispuesto a emplear la violencia para llevar a Filoctetes a Troya, pero no el engaño. A pesar de saber que su misión requiere obediencia ciega al poder establecido, prefiere *equivocarse actuando dignamente* antes que *vencer con deshonor.*

No obstante, no quiere pasar por traidor a su patria, tan sólo aspira a utilizar otro instrumento que no sea el engaño.

Consumada ya la argucia de que Filoctetes es víctima, las dos concepciones de Odiseo y Neoptólemo vuelven a enfrentarse y ahora ya no en terreno sólo teórico sino en actitud vital diametralmente opuesta. El cambio de Neoptólemo es sencillamente una progresiva toma de conciencia de sí mismo que implica elegir la forma de actuar acorde con sus propias convicciones y con su carácter.[82]

> Todo es objeto de repugnancia para quien, olvidando su propia forma de ser, adopta una conducta que no es consecuente con ella.

Se considera a sí mismo *aiskhrós* por haber actuado con engaño, renunciando a sus criterios de juicio, y *kakós* si sigue ocultando la verdad a Filoctetes.

Es su propia toma de conciencia la que provoca el descubrimiento de la verdad, pero simultáneamente no quiere traicionar la razón de estado a la que sirve, sino conciliar ambos principios. Por ello declara a Filoctetes que tiene que llevarlo a Troya y que no puede devolverle el arco robado porque debe obediencia a los poderes instituidos; tal obediencia se la exige la justicia y la conveniencia.[83] Más adelante, al devolver el arco a Filoctetes, la individualidad moral de Neoptólemo da un paso más: para él, la sumisión a la razón política, cuando ella tiene que ir acompañada del engaño, es vergonzosa e injusta.

Considera la acción realizada, por obedecer a los intereses

81. SÓFOCLES, *Filoctetes*, 88 ss.
82. SÓFOCLES, *Filoctetes*, 902-903.
83. SÓFOCLES, *Filoctetes*, 926.

políticos, un error —*amartía*—, ya que ha sorprendido a un hombre con mentiras.[84]

El hecho de retractarse de su forma de proceder anterior es ser justo, y él lo prefiere a ser *sofós*,[85] según el contenido que el término tiene para Odiseo.

En la misma situación, Odiseo se nos muestra en su actuación tal como es y su personalidad es verdaderamente interesante, dejando al margen que sea susceptible de condena o de admiración. Es hombre dispuesto a utilizar la violencia sólo como último recurso. Pero más diestro que en la fuerza, lo es siempre en la astucia, en usar la palabra apropiada: [86] decir a Filoctetes que una vez en posesión de sus armas cualquier otro guerrero griego puede utilizarlas en su lugar, es sin duda un argumento más encaminado a vencer la resistencia del héroe que la violencia.

Ante las acusaciones de su viejo enemigo, Odiseo se define a sí mismo y con ello al tipo humano que encarna.[87] Es el hombre oportuno para cada situación, cambiante con ellas, y en tal forma de ser radica su concepto de hombre *sofós*.

La intriga es un instrumento en función de la situación, y cada una de ellas halla en el político experto, inteligente y carente de escrúpulos que es Odiseo no un sistema de valores morales, que no es lo que busca hallar, sino la solución del momento.

La mentira se utiliza en dos escenas de las que la segunda completa a la primera. En la primera de éstas, se desarrolla un prolongado diálogo entre Neoptólemo y Filoctetes. En el transcurso de él el joven narra una falsa historia acerca de sí mismo, ya que se estima que es el único medio que puede hacer viable y asegurar el éxito de la acción.

Una serie de argumentos se suceden, perfectamente hilvanados, de forma que a Filoctetes no pueda quedar un solo resquicio de desconfianza.

Neoptólemo finge ignorar la personalidad de Filoctetes y las desgraciadas circunstancias que han rodeado su vida.[88] Esto lo libra de las más remotas sospechas por parte del héroe, y provoca a su vez que éste le dé a conocer su historia, la causa de sus males, el haber sido víctima de un imperativo de conveniencia de estado,

84. SÓFOCLES, *Filoctetes*, 1238.
85. SÓFOCLES, *Filoctetes*, 1245.
86. SÓFOCLES, *Filoctetes*, 1053-1059.
87. SÓFOCLES, *Filoctetes*, 1047-1051.
88. SÓFOCLES, *Filoctetes*, 253.

y su odio implacable contra quienes considera únicos culpables: los Atridas y Odiseo.[89]

Neoptólemo se encuentra ya en el momento propicio para narrar a Filoctetes la falsa injuria que los generales aqueos le han infligido, historia con la que sabe que se hará solidario de los sentimientos que agitan a su interlocutor.

La historia falsa[90] tiene por objeto hacer caer a Filoctetes en el engaño a través de una supuesta situación que es común a ambos: colocar, aparentemente, a los dos antagonistas en una situación de víctimas del poder despótico e injusto. Situación que ha suscitado un odio común y, por tanto, la existencia de intereses comunes, basados en el rencor del que ambos participan. Es con lo único con que puede Neoptólemo conciliarse la confianza de Filoctetes, hasta llegar a crearse entre ambos hombres una supuesta alianza en su desgracia y resentimiento.

La mentira vuelve a emplearse en una segunda escena. En ella aparece un marinero enviado por Odiseo, que previamente había concertado la artimaña con el joven Neoptólemo. Entre éste y el marinero, que se hace pasar por mercader, tiene lugar un nuevo diálogo en presencia de Filoctetes. En él, el personaje recién aparecido en escena vuelve a contar otra historia falsa que tiene por objeto conferir verosimilitud a la primera.

Les da la noticia de que los aqueos han salido en persecución de Neoptólemo, para llevarlo a Troya por la fuerza;[91] a la que se suma la de que Odiseo, por otra parte, está en camino para hacer igual de Filoctetes.[92] Tiene por objeto colaborar a la acción, en cuanto ratifica a los ojos de Filoctetes la serie de mentiras hilvanadas por Neoptólemo y les confiere mayor carácter de verosimilitud; y al tiempo, provoca que la acción misma se precipite. Y por otra parte tiene por objeto, también, provocar una mayor gradación en la intriga de situación.

6. Los héroes de «Ifigenia en Táuride», «Helena» e «Ión»

Factores comunes enlazan la acción engañosa llevada a cabo por Orestes e Ifigenia en *Ifigenia en Táuride*, por Helena en *Helena* y

89. Sófocles, *Filoctetes*, 314-316.
90. Sófocles, *Filoctetes*, 343-390.
91. Sófocles, *Filoctetes*, 542-556, 561-562.
92. Sófocles, *Filoctetes*, 591-597, 603-621.

por Creusa, secundada por la fidelidad incondicional de su siervo, en *Ión*.

La intriga en los tres casos se halla en un contexto idéntico y su función es la misma.

Veamos el contexto en que la acción engañosa se desarrolla:

Los personajes que actúan con engaño son nítidos y transparentes, con una limpidez primitiva incluso.

La realidad en que se desenvuelven es una fantasía, es la realidad teatral en vez de la trágica. Los héroes se hallan perdidos en un mundo lejano, ajeno y hostil —como lo es Táuride para Ifigenia, Egipto para Helena, los azares del comportamiento divino y humano para Creusa—, mundo absurdo en suma en el que confluyen con el otro ser, la otra mitad de sí mismo —Orestes para Ifigenia, Menelao para Helena, Ión para Creusa— sin sospecharse recíprocamente, ignorándose.

Esta ignorancia mutua arrastra una serie de equívocos: Ifigenia abocada a sacrificar a su propio hermano, Menelao dudando de la identidad de Helena, Creusa creyendo enemigo al hijo buscado.

Por fin se produce la anagnórisis: en *Ifigenia en Táuride* y *Helena* el descubrimiento es previo a la intriga. En *Ión* tan sólo la falsa anagnórisis, que sólo es un nuevo equívoco, provoca la intriga que es la que lleva al verdadero descubrimiento.

La anagnórisis, que no es otra cosa que el hallazgo por parte de cada héroe de su otra mitad, abre las puertas a la felicidad, o a la lucha por ella. La lucha por la felicidad implica crearla.

El héroe se encuentra inmerso en una situación de peligro ante un ser —el rey de Táuride o el de Egipto— que tiene mucho de monstruoso y demoníaco y, por tanto, también de grotesco, ingenuo y primitivo. Él encarna el mal de forma caricaturesca, en cuanto sólo venciéndolo triunfa la felicidad, que es el bien.

El héroe salva esa situación de riesgo por medio de la intriga, engaño burlesco y también fantástico. Ya que dentro de la realidad en la que se desenvuelve, una ficción, como dentro de la realidad teatral de la comedia o el cuento, el héroe no siente la presión de sus limitaciones humanas, o puede romper mágicamente tales limitaciones para trascenderlas, creando, no un mundo fantástico y absurdo sino la Fantasía coherente, la Felicidad misma, dentro de la que encuentra su plenificación heroica, y gracias a cuya creación es héroe.

Ifigenia y Orestes en «Ifigenia en Táuride»

La intriga consiste en hallar los medios de huir de Táuride, a la que se añade el robo de la estatua de la diosa, al que, por orden divina, va unida la purificación de Orestes de su matricidio y la liberación futura.

El único medio posible de que disponen los héroes para evadirse, es hacer caer en engaño al rey de Táuride. Éste es un personaje hasta cierto punto burlesco, dotado de unos caracteres infrahumanos, pero con poderes sobrehumanos también. Se trata, en el fondo, ni más ni menos, que de una figura arquetípica, derivada de tantos Ogros y otros seres monstruosos de los cuentos populares, o incluso del Cíclope de la *Odisea.*

Pero estos personajes que aparecen en algunas obras de Eurípides han sufrido un largo proceso de depuración, a través del cual los caracteres infrahumanos han ido quedando en segundo término hasta llegar a convertirse en muy poco relevantes, en gracia a la relevancia que se ha ido confiriendo a los específicos humanos.

El plan de engaño trazado entre Ifigenia y Orestes,[93] siendo ella la verdadera promotora del mismo, entraña para los héroes arrostrar el peligro de muerte.

A la heroína le repugna la sugerencia de su hermano, consistente en matar al rey,[94] si para ambos es el único medio de salvación. Ifigenia no acepta el crimen, que es traición al huésped, aunque suponga la libertad para ambos. En cambio el engaño para obtener la liberación es diferente, es una artimaña que no supone traición ni lleva consigo un crimen.

El argumento del que astutamente inventa servirse va a ser la propia desventura de Orestes, como también aparentará Helena con el rey de Egipto.[95]

Ella apoya sus argumentos en las prerrogativas divinas que como sacerdotisa goza y en la fe ingenuamente fetichista del rey.[96]

No va a llevar a cabo la trama a hurtadillas, ya que el éxito en tal caso es prácticamente imposible. La única posibilidad de llevar a término la intriga es ejecutarla con pleno conocimiento del soberano, tras persuadirlo con sus palabras.[97]

93. Eurípides, *Ifigenia en Táuride,* 1055.
94. Eurípides, *Ifigenia en Táuride,* 1020.
95. Eurípides, *Ifigenia en Táuride,* 1031.
96. Eurípides, *Ifigenia en Táuride,* 1041.
97. Eurípides, *Ifigenia en Táuride,* 1049.

A Orestes no le importa que el triunfo del plan se apoye en sus propias desventuras, como tampoco a Menelao le importará aparentar la muerte.[98]

Una vez trazado el proyecto, Ifigenia se concilia la alianza del coro, para que sea su aliado guardándole el secreto al menos.[99] Lo persuade apelando a su sentido de la fidelidad y la compasión: de ellas y su silencio depende a los héroes la muerte o la vida. Por último apela al argumento del intercambio de favores: la única posibilidad para esas mujeres de volver a Grecia, se cifra en hacerse ahora solidarias de la suerte de los héroes.

La realización del plan: la huida de los héroes con la imagen de la diosa,[100] consta de todos los elementos populares que veremos repetidos en la huida de Helena y Menelao; es la liberación fantástica del héroe del cuento, conseguida por su propia astucia, su valor ante el peligro y la protección divina.

La astucia de los héroes, que inteligentemente se valen de sus prerrogativas superiores a las del resto de los mortales para dejar inermes a éstos, se muestra en la farsa que representa Ifigenia, al fingir estar realizando el sacrificio de purificación, usando palabras ininteligibles, gestos ignorados por todos, que les infunden temor reverente ante lo misterioso, experimentado como sobrehumano.

Es temática de cuento también el valor inaudito de los héroes que en el momento de máximo peligro hacen frente solos a una multitud, y reciben, a su vez, el auxilio de amigos leales que les facilitan el triunfo.

Este héroe, como el de la narrativa popular, en último término está protegido en su acción por la divinidad, que se manifiesta en él al conferirle una fuerza milagrosa que le hace invencible e invulnerable.

Las mentiras de Ifigenia al rey de Táuride[101] están en función de la acción y, además, crean una divertida e irreal escena que prolonga la intriga.

La sagacidad de los argumentos falsos hilvanados por la protagonista contrastan con la ingenuidad del rey y su fe elemental y ciega, poniendo aún más de relieve el carácter ingenioso y astuto de la heroína.

Ella afirma que es necesario purificar la imagen de la diosa ya

98. Eurípides, *Ifigenia en Táuride*, 1034.
99. Eurípides, *Ifigenia en Táuride*, 1056-1089.
100. Eurípides, *Ifigenia en Táuride*, 1309-1419.
101. Eurípides, *Ifigenia en Táuride*, 1167 ss.

que ha estado en contacto con los extranjeros. Miente, explotando la fe primitiva del rey y el carácter misterioso de las prerrogativas divinas, que sólo ella posee.

Ifigenia alardea, con un tono de abrumadora seriedad, de su lealtad al ministerio sagrado que desempeña; mintiendo al decir al soberano que las noticias que los extranjeros le han traído de su familia son gratas, que su padre Agamenón vive y que la fortuna de Orestes es próspera.

Con tales mentiras se gana la confianza de su antagonista, que, en su ingenuidad, se admira del celo que muestra Ifigenia en el cumplimiento de sus deberes de sacerdotisa.

La heroína no escatima recurso alguno de su sabiduría para el engaño, llegando a manifestar su rencor aún vivo para con todos los griegos y avanzando hasta el colmo de la burla al pedir al rey que mande encadenar a los dos extranjeros *porque ningún griego es de fiar.*[102]

Helena y Menelao en «Helena»

La intriga consiste en hallar los medios que hagan posible la huida de Helena y Menelao de Egipto. El engaño se fragua entre los dos héroes. Previamente a él, existe una sola posibilidad de éxito: que el rey no descubra la identidad del náufrago.[103] El medio de evitarlo radica en obtener la complicidad de Teonoe intentando entre ambos persuadirla.[104] Sólo la complicidad de la profetisa hace posible la realización de la trama engañosa.

Una vez conseguida su alianza se forja el plan, consistente en que Menelao se finja muerto, una ingeniosa idea, según la califica la propia Helena.[105] Menelao no considera actuación antiheroica fingirse muerto si ello va a ser ventajoso.

La intriga consiste en realizar el simulacro de los ritos funerarios según las supuestas costumbres griegas. Al simulacro de muerte va unida la utilización del disfraz por Menelao que asume la falsa personalidad de un mensajero náufrago que es el portador de la noticia de su propia muerte.[106]

Encontramos nuevamente la mentira, utilizada por Helena y Menelao, sucesivamente, con el rey de Egipto. La función de la

102. Eurípides, *Ifigenia en Táuride*, 1205.
103. Eurípides, *Helena*, 825.
104. Eurípides, *Helena*, 825.
105. Eurípides, *Helena*, 1050.
106. Eurípides, *Helena*, 1077-1078.

misma es colaborar a la acción y hacerla realizable. Mentira que, por otra parte, no está exenta de ironía.

La mentira de Helena al rey consiste en su narración de la muerte de Menelao, narración en la que se extiende en toda prolijidad de pormenores.[107] Para obtener del rey su objetivo accede falsamente a ser su esposa.[108] Le pide su amistad, lo que le permite hacerle la súplica de que le conceda tributar los deberes póstumos a su marido según los supuestos ritos griegos, en lo que, pese a su desconfianza, cae ingenuamente el rey.[109]

Menelao consuma el engaño al explicar al rey con todo detalle el fingido rito y sus exigencias. Requiere todo aquello que les es necesario para la huida: [110] armas, frutos de la tierra, un barco y remeros expertos. El ritual se ha de realizar lo más lejos posible de la costa, para evitar la impureza de la muerte.

Y por último lo consuma con el burlesco consejo a Helena de que acepte a su nuevo esposo tras cumplir sus deberes para con el muerto.[111]

Creusa en «Ión»

El medio de que se vale Creusa para llevar a cabo la acción engañosa de que será víctima Ión, es el poder del veneno vertido en el vino.[112]

En la intriga colabora con la heroína el viejo pedagogo asumiendo papel activo y sus siervos leales que integran el coro como confidentes de la misma.

Es un esquema que se viene repitiendo casi constantemente en las situaciones similares que se han tratado en páginas anteriores.

El engaño tramado contra Ión es un eslabón más en la serie de equívocos en que todos los personajes se hallan inmersos. El hecho de llevar a cabo la acción tiene para Creusa el objetivo de liberarse del intruso y traidor; con ella se busca por la heroína un tipo de salvación, dada su ignorancia de la verdad. Y simultáneamente, la misma intriga resulta ser la que precipita a la anagnórisis de madre e hijo, el descubrimiento de la verdad, que es la

107. Eurípides, *Helena*, 1193 ss.
108. Eurípides, *Helena*, 1231.
109. Eurípides, *Helena*, 1241-1243.
110. Eurípides, *Helena*, 1263 ss.
111. Eurípides, *Helena*, 1288 ss.
112. Eurípides, *Ión*, 985-1047.

verdadera salvación, la Felicidad para ambos y la justificación en ella de los tortuosos proyectos divinos.

La heroína planea la intriga al creerse definitivamente víctima de la traición de la divinidad y víctima, ahora también, de la de los hombres, de su marido, en cuya fidelidad confiaba.

El viejo pedagogo colabora al engaño impulsando a la heroína a actuar.

Su acción está determinada por la apasionada devoción que siente por Creusa y su sentido de la lealtad. El pedagogo la cree traicionada por Xutos,[113] de quien supone que la ha venido engañando durante largo tiempo. Ante tal supuesta traición la impulsa a actuar, a tomar una decisión contra el marido y advenedizo: matarlo por la violencia, por el engaño o con veneno.

En su apasionamiento le aconseja vengarse del propio Apolo.[114] Y si eso no le es posible, la impulsa a vengarse de su marido, o al menos, del hijo que va a ser un enemigo para ella.[115] Por último él mismo lleva a cabo la acción.[116] El coro colabora también a la intriga, haciéndose confidente de Creusa, a la que en su lealtad incondicional no abandona, al considerarla víctima de una artimaña de su marido. No oculta el secreto que Xutos quiere se mantenga callado.[117] Está decidido a arrostrar con la acción y su complicidad en la misma la participación del destino de la heroína, sea vivir o morir.[118]

7. Dioniso en «Las bacantes»

Sabida es la posición límite que la figura de Dioniso ocupa en la concepción cultual y cultural griega: es el dios héroe y por ello el representante de la esencia del heroísmo tal como los griegos la concibieron.

Para estudiar la intriga no hemos de perder de vista la posición límite y por tanto ambigua que representa la figura de Dioniso.

En *Las bacantes* el héroe es el dios, frente a sus antagonistas: Penteo y en general el pueblo todo de Tebas; héroe que para vengarse de ellos y aniquilarlos utiliza el engaño, que lleva consigo una salvación en uno u otro sentido.

113. Eurípides, *Ión*, 808 ss.
114. Eurípides, *Ión*, 972.
115. Eurípides, *Ión*, 976 ss.
116. Eurípides, *Ión*, 1170-1207.
117. Eurípides, *Ión*, 760-762, 774-775, 780-781, 787-788, 804-807.
118. Eurípides, *Ión*, 857-858.

La utilización de la intriga y su función en nada difiere de la ya considerada en temas anteriormente tratados.

Pero el héroe de *Las bacantes* es Dioniso, un dios, y sus antagonistas son hombres. Este hecho marca unos caracteres en cierto modo diferenciales con respecto a las acciones heroicas antes estudiadas y unas implicaciones más profundas.

Se trata de sumir en la ruina a Penteo y su familia por su impiedad para con Dioniso. El dios se sirve de una doble intriga contra sus adversarios: de ella son víctimas las hermanas de Semele y con ellas todas las mujeres de Tebas; e intriga de la que es víctima el rey Penteo.

La división de la acción engañosa tiene por consecuencia que los impíos se destruyen recíprocamente; o sea, Agave aniquila a Penteo, y la acción criminal de que la madre es consciente, al recobrar la razón, la aniquila a sí misma.

El engaño de Dioniso a las mujeres de Tebas es un tipo de engaño que sólo a un dios es dado realizar: privarlas de razón, sumiéndolas en un estado de enajenación, de éxtasis místico, pese a la voluntad de ellas que es muy otra. Así lo dice el propio dios.[119]

> Yo las he aguijoneado fuera de su casa, enloquecidas y con la mente enajenada habitan en el monte, las he obligado a llevar el atavío de mis orgías, y a toda la ralea femenina de Tebas, cuantas mujeres había las he arrastrado locas, fuera de sus casas. Porque tiene que aprender esta ciudad, aunque no quiera, y permanece sin practicar mis ritos, que tengo que salir en defensa de mi madre Semele y demostrar a los hombres que soy un dios, engendrado por Zeus.

Sumidas en un estado de delirio y ceguera por obra del poder divino, son los instrumentos de que Dioniso se vale para arruinar a Penteo, conducido por el dios hasta el lugar donde las orgías se celebran.

Las bacantes dirigidas por Agave al darse cuenta de la presencia del violador de sus ritos, sin reconocerlo, destrozan su cuerpo como si de una pieza de caza se tratara.[120]

La segunda parte de la intriga, que complementa a la primera, es la trazada contra Penteo. La trama se desarrolla en un clímax ascendente; paso a paso el dios precipita a su antagonista a la perdición.

Primero, Dioniso, al ejercer el engaño sobre las mujeres teba-

119. Eurípides, *Las bacantes*, 32 ss.
120. Eurípides, *Las bacantes*, 1043-1152.

nas convirtiéndolas en secuaces suyas, provoca la reacción violenta de Penteo, el descubrimiento de su propio ser precipitado a la catástrofe.

Esto se muestra en su diálogo con Tiresias y Cadmo: [121] Penteo no concede crédito a nada que esté fuera de la razón humana,[122] como son los nuevos ritos. Reacciona violentamente ante ellos y ante quienes se dejan absorber por sus prácticas; [123] hace burla de tal tipo de religiosidad y del dios que la patrocina; [124] toma la decisión de actuar represivamente con el extranjero.[125]

El segundo eslabón en la catástrofe de Penteo, tramada por el dios, lo determina el hecho de que Dioniso se deja apresar como si realmente fuera hombre sujeto a las limitaciones humanas.[126]

Penteo se muestra antagonista del hombre que es dios. Dioniso con su serenidad e ironía lo irrita [127] y éste ejerce directamente la violencia contra el dios, en su ceguera progresiva: lo encierra en prisión.[128]

El tercer eslabón lo constituye la ceguera ante la evidencia del milagro. Dioniso se muestra en su gloria; todo es portento sobrenatural. Ante el milagro, Penteo sigue siendo antagonista del dios.

Éste engaña a Penteo, librándose de sus ataduras, según él mismo narra jocosamente.[129]

> Con esto me burlé de él, porque creyendo aprisionarme ni me tocó ni me rozó, y se alimentó con esperanzas. Encontró junto a los pesebres un toro, donde me encerró y a él le echó las ligaduras a las patas y a los cascos... yo estaba junto a él tranquilo y sentado mirando.

A los portentos del palacio, se une la narración de los milagros que en el Citerón ha visto el mensajero, realizados por las mujeres que llevan en sí la participación del poder divino, en la comunión con él.[130]

Ante lo irracional, Penteo persiste en su actitud: nueva decisión de reprimir tales excesos con la violencia de las armas,[131] nueva jac-

121. EURÍPIDES, *Las bacantes*, 210-369.
122. EURÍPIDES, *Las bacantes*, 219-220, 246-247.
123. EURÍPIDES, *Las bacantes*, 226 ss., 255 ss., 345 ss.
124. EURÍPIDES, *Las bacantes*, 242-245.
125. EURÍPIDES, *Las bacantes*, 353-358.
126. EURÍPIDES, *Las bacantes*, 432 ss.
127. EURÍPIDES, *Las bacantes*, 461-518.
128. EURÍPIDES, *Las bacantes*, 509-514.
129. EURÍPIDES, *Las bacantes*, 615 ss.
130. EURÍPIDES, *Las bacantes*, 677-774.
131. EURÍPIDES, *Las bacantes*, 778 ss.

tancia de la razón y burla de los milagros.[132] Pero siente curiosidad, curiosidad a la que el engaño divino le ha ido conduciendo a través de los eslabones analizados, para concluir con la sima de la intriga contra él tramada.[133]

Dioniso, como hiciera antes con las mujeres tebanas, le priva de la razón; [134] para luego hacer con él una especie de rito de iniciación. Disfrazarlo de bacante no es al fin otra cosa que convertirlo, pese a su voluntad, en sectario del dios; entrar en posesión de él con el éxtasis báquico: Penteo ve dos soles y dos Tebas, ve al dios en forma de toro, se goza en su atavío, quiere que toda Tebas lo contemple en tal estado.[135]

No puede haber engaño que merezca tal nombre con más derecho.

Dioniso actúa como un héroe cualquiera con engaño. Frente a él tenemos, como tantas otras veces, al héroe iluso, al engañado Penteo y su familia toda.

Pero al ser dios, su engaño no implica riesgo, domina la situación desde el principio. Juega su acción como moviendo marionetas, que son las víctimas de la trampa. El antagonista, al serlo de la divinidad, queda polarizado también, no es ya un ser humano en parte equivocado y en parte no, como lo era Agamenón, Jasón o Hipólito; es totalmente iluso, en el sentido marcado, de que es paradigma del error humano, de que el ser humano es por esencia un ser sujeto a engaño; porque es antagonista de la divinidad, que es paradigma del saber y la verdad.

La forma básica del engaño de Dioniso que precipita el desarrollo de la intriga consiste en inspirar la locura a sus adversarios; es un tipo de engaño que sólo a los dioses es dado realizar.

Tiene como móvil de su intriga la venganza que es castigo del culpable; por medio de la cual triunfa un principio salvador y liberador.

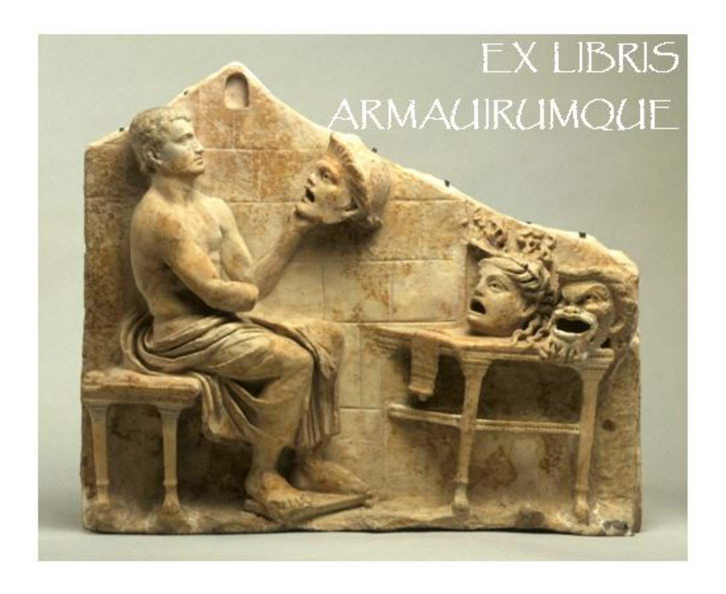
En varias formas, hemos visto anteriormente que el héroe actúa engañosamente para vengar una culpa, venganza que en su aspecto positivo implica una búsqueda de liberación y salvación.

Estos factores son comunes entre el héroe que actúa con engaño y el dios-héroe Dioniso.

Pero otros elementos diferenciales existen: quiero decir que los mismos móviles y objetivos, al ser utilizados en un agón entre dios y hombre, adquieren un significado universal y paradigmático.

132. Eurípides, *Las bacantes*, 792-793.
133. Eurípides, *Las bacantes*, 805 ss.
134. Eurípides, *Las bacantes*, 850-851.
135. Eurípides, *Las bacantes*, 918 ss.

La venganza es la justicia divina misma que castiga, castigo necesario para que triunfe el principio salvador y liberador, que es el propio Dioniso. Penteo y Tebas al oponerse y no reconocer que Dioniso es la liberación misma, trascendente, irracional, la Felicidad, la purificación y la paz, se polarizan frente a él, y no son sólo ya seres manchados por la culpa, sino que son el símbolo mismo de ella, cargados con todas las manchas de las culpas todas, el fármaco.



TERCERA PARTE

CAPÍTULO PRIMERO

NUEVA SITUACIÓN IDEOLÓGICA DEL SIGLO V

El pensamiento tradicional que estudiábamos en el segundo capítulo de la primera parte, aporta conquistas irreversibles a los criterios éticos de épocas posteriores. En bloque confluye en el pensamiento del siglo v, que en modo alguno supone una ruptura con relación al del período anterior.

Tan sólo dos nuevos fermentos ideológicos contribuyen a crear una nueva situación para este período: uno de ellos es la sofística; el otro una experiencia no teórica sino vivida, que es la guerra civil y las consecuencias que de ella se van a desprender.

Podemos pues hablar de dos niveles de ideas: tradicionales e innovadoras, para el siglo v. Al hablar de corrientes ideológicas tradicionales e innovadoras, no hacemos otra cosa que establecer a su vez dos niveles de pensamiento para un período histórico, después de habernos situado en la perspectiva que se puede vislumbrar en la primera parte del siglo IV antes de Jesucristo.

1. IDEAS TRADICIONALES

Las posiciones ideológicas de la épica y las que se van abriendo cauce a lo largo de los siglos VIII al V —de que eran exponente Hesiodo, los líricos y los presocráticos— son las que sirven de punto de partida a todos los desarrollos ulteriores del pensamiento griego, durante el período que ahora nos va a ocupar. Quedan incorporadas a dichos desarrollos de una u otra forma, incorporadas por tanto a un sector del nivel de pensamiento de los poetas dramáticos.

Nosotros hemos estudiado aquí, en el pensamiento tradicional, su doble vertiente. De una parte una moral basada en restric-

ciones, y de otra el surgir de una ética positiva. Ambos derroteros encuentran continuación en el siglo v.

1.1. Pervivencia del moralismo de Hesiodo y Solón

La vertiente tradicional del pensamiento del siglo v —salvo esporádicas excepciones, en una temática por demás muy concreta, que analizaremos más adelante— continúa en la línea abierta por Hesiodo y Solón en lo que respecta al enjuiciamiento de la actuación con engaño, no en la tajantemente moralista de los presocráticos, que como vimos halla eco en el pensamiento de Píndaro, en su concepción del dios y el héroe, pero no en el de Esquilo, ni en el de Sófocles.

La vertiente tradicional de pensamiento del siglo v busca efectuar una moralización por subordinación de los elementos premorales del mito a una esfera de moralización, como veremos en los próximos capítulos, adoptando posiciones neutras sobre la utilización del engaño por parte del héroe o el dios, siempre que el fin de la acción suponga el triunfo de un orden justo en la esfera humana, y el reconocimiento de un dios que obra la justicia en la divina, como ya anticipaba Hesiodo. Y siempre que el tema arcaico del engaño pase a ejemplificar una concepción irracionalista del mundo, en la línea ya abierta por la elegía del período anterior.

Dejando ahora aparte las posiciones de corte tradicional, que, con relación a la temática del engaño adscrita al mito, se van a adoptar a lo largo del período clásico, pasamos a ocuparnos de la pervivencia en el teatro del pensamiento de Hesiodo y Solón con relación al proceder con engaño.

Se encuentran los tres bloques que ya estudiamos en su lugar, a saber: frente a *díke* ligada a *alétheia*, la mentira en las esferas del juicio y el juramento. Frente a *díke* y *aidós*, la mentira en las esferas de la familia, el huésped, la autoridad legítima y la amistad. Frente a *díke* y *aidós*, mentir por *kérdos*.

Lo realmente llamativo consiste en que estas temáticas apenas desempeñan papel en el teatro de Esquilo, ni en las obras más antiguas de Sófocles. O sea, antes del comienzo de la guerra del Peloponeso y antes del momento en que el pensamiento sofístico halla eco en la literatura, la temática relacionada con el engaño es totalmente irrelevante.

Es, en cambio, en las obras de última hora de Sófocles y en

toda la obra de Eurípides y Aristófanes, un tema de primera importancia. Esto se debe a que en la segunda mitad del siglo fue cuando se produjo una reacción moralizante, de que más adelante hablaremos, ante la vertiente inmoralista de la sofística. El nuevo moralismo, en este aspecto fundamentalmente, tan sólo va a actualizar principios de la moral tradicional. Su gran originalidad consiste en que hace entrar en lucha dialéctica los criterios de la ética tradicional con la nueva sabiduría.

Al hablar de posiciones tradicionales nos referimos a aquellas en que aún no se ha hecho entrar en conflicto la condena de la mentira con la admiración por la sabiduría, cuando ella va acompañada incluso del engaño.

Frente a «díke» ligada a «alétheia», la mentira en las esferas del juicio y del juramento

Se trata, como estudiábamos con detalle en el segundo capítulo, de temas muy arcaicos de engaño sancionados, ya de origen homérico y presentes en las líneas de pensamiento de los siglos VIII al V, que se conservan en el teatro, sin haber sido objeto de innovación.

Es en la misma línea de pensamiento de Hesiodo en la que está Esquilo, al juzgar de *actuar injustamente* el hecho de proceder con falsedad en la votación de una causa; o Sófocles al calificar la mentira en labios del juez de forma de actuar *kaká*.[1]

La mentira en la esfera del juramento, igual que ésta en el proceso legal, es un tema que, más ampliamente que el primero, pero sin sufrir alteraciones de ningún tipo, se conserva en el teatro del período que nos ocupa.

Pero sí es cierto que donde el tema arcaico se actualiza más ampliamente es precisamente en la obra de Eurípides, donde el transgresor del juramento actúa en el sentido de la conveniencia, frente a la justicia.

Frente a «díke» y «aidós», la mentira en las esferas de la familia, el huésped, la autoridad legítima y la amistad

La exigencia del respeto a los vínculos existentes con las personas pertenecientes a dichos sectores de relaciones no supone en

1. Cf. ESQUILO, *Las Euménides*, 749 ss. y SÓFOCLES, *Ayax*, 1137, en lo referente a la esfera del juicio.

sí misma posiciones morales más generales que las tradicionales, desde el momento que concierne a esferas limitadas.

En los sistemas de pensamiento de Esquilo y Sófocles,[2] la traición al esposo —crimen de Clitemestra—, la traición al rey como autoridad legítima —muerte de Agamenón—, la traición al huésped —crimen de Paris— son acciones que, como en la epopeya arcaica, implican transgresión de *díke* y *aidós*, ultraje por tanto al propio Zeus, que arrastra el castigo del culpable, una sanción religiosa.

El tema del amigo pervive, considerándose amigo fundamentalmente el benefactor, aquella persona a la que por una u otra razón se debe agradecimiento.

Pero tanto en Esquilo como en Sófocles, de igual modo que en Heródoto, al polarizar su interés otros temas que pasan a ser relevantes —las relaciones de los individuos en el marco de la vida común del estado—, todos aquellos que conciernen a esferas privadas de relaciones humanas quedan relegados a término secundario, se les confiere menos énfasis.

Son claramente exponentes de una ideología distinta a la que encontrábamos en Píndaro y Teognis.

En el sistema de pensamiento de Eurípides se confiere, en cambio, un énfasis mayor al tema de la traición a individuos pertenecientes a las esferas de la familia, el huésped y el amigo. Se debe principalmente a dos razones, que tienen relación entre sí, y son en último término exponente de las diversas y contradictorias corrientes de pensamiento que se desarrollan durante la guerra del Peloponeso y años siguientes.

Por una parte en la censura al traidor a dichos vínculos —Jasón, Polimestor— se condena al hombre que actúa en el sentido de la propia conveniencia exclusivamente, en contra de la justicia.

La censura de Eurípides parte de una concepción plenamente moralista que se basa en que existen determinadas normas de conducta que hay que respetar, independientemente del éxito o fracaso que ello reporte.

Por otra parte, la posición relevante conferida al tema de la traición al amigo —que tiene paralelo en Píndaro y Teognis, si bien en éstos desde un punto de vista fundamentalmente clasista, que no es el de Eurípides— es exponente y producto de la corriente de humanitarismo individualista que va adquiriendo cuerpo en una coyuntura de crisis de viejos esquemas morales y de desintegración de los intereses colectivos.

2. Entre otros muchos lugares cf. ESQUILO, *Prometeo*, 1059-1069; *Agamenón*, 399-402; SÓFOCLES, *Ayax*, 677-683; EURÍPIDES, *Electra*, 601 ss.; etc.

El tema del engaño por interés personal —*kerdós*—,[3] del que nos ocuparemos ampliamente más adelante, es el que representa papel más destacado en el nuevo moralismo que reacciona ante la sofística inmoralista de una parte y de otra, ante la propia desmoralización creada por la guerra civil. Se convierte por tanto en muy relevante en el teatro, pero sólo unos años más tarde, cuando ya ha pasado la época gloriosa de la posguerra con el persa y la no menos gloriosa de Pericles.

1.2. Influencia del moralismo procedente del círculo de los presocráticos

La escisión entre lo que parece y lo que es realmente se desarrolla en Esquilo y sobre todo en Eurípides. Tiene su punto de partida, como ya señalábamos al hacer notar la presencia de este mismo tema en la obra de Teognis, en concepciones más modernas, de raíz racional. El punto de partida de esta concepción se halla en los presocráticos, de quienes parte la idea de verdad, como una categoría ética con valor independiente.

El planteamiento de que puede haber una contradicción entre la apariencia y la realidad, llevado a la acción humana, se proyecta en el tema de la escisión entre lo que se dice y lo que se piensa.

Esta nueva relación ética, que condena el pensamiento no acorde con la acción o palabra, es uno de los pasos previos al moralismo absoluto y a la interiorización de los valores morales.

La censura a lo falso de la apariencia, a pesar de ser una constante del pensamiento de Eurípides, la hallamos también en Esquilo.

Es al mismo tiempo una crítica y una añoranza de que fuera posible llegar al fondo verdadero y real de las actitudes, los caracteres humanos y sus pensamientos, una añoranza de verdad, de que la palabra o la actitud falsa se delatara por sí sola, de que la verdad cobrara voz por sí misma para imponerse y triunfar siempre.

El coro de *Agamenón* insiste en la falsedad de la apariencia, que viola la justicia.

Se refiere concretamente a los halagos con que Clitemestra recibe a Agamenón, pero no sólo a eso: se refiere también en general a la falsedad que rodea a todo hombre cuyo poder es exce-

3. Entre otros muchos lugares, cf. SÓFOCLES, *Antígona*, 221-222, 290, 301, 310-314; EURÍPIDES, *Hécuba*, 25 ss., 1217 ss., etc.

sivo, como le ocurre a Agamenón, apariencia falsa en la que él mismo en su *hybris* está inmerso, violando la justicia.

El coro, en su veracidad que es justicia, ve ambas cosas: tanto la desmesura del poderoso que es concebida vitalmente como situación humana falsa, opuesta a la justicia, como la alegría de Clitemestra, que es una mentirosa apariencia que oculta la verdad de pensamiento.

La primera idea se expresa inmediatamente antes de la aparición en escena del rey.[4]

Justicia resplandece en las moradas
cuyo techo está ahumado
y honra al hombre virtuoso
. . . .
...no honrando el poderío
del fasto al que pone el elogio su sello falso.

La segunda vez que se refiere a la falsa apariencia, frente a la secreta verdad en la actitud de Clitemestra, opuesta a la veracidad absoluta del coro, se expresa en las palabras de saludo a Agamenón.[5]

Muchos de los mortales la apariencia
honran violando la justicia.

Y se continúa la misma idea, criticando abiertamente la actitud de Clitemestra.[6]

A llorar con el hombre fracasado
todos se prestan —mas la mordedura
no llega del dolor al pecho—
y se alegran con otros como iguales
forzando sus semblantes, que no ríen
. . . .
pero al que es buen perito en sus ganados
no pueden escapar unas miradas
que parece que sólo de alegría
halagan, con su amor aguado.

En *Medea* se expresa el dolor ante la impotencia de conocer la verdad, de que no haya un signo claro en el propio cuerpo, para

4. Esquilo, *Agamenón*, 773 ss.
5. Esquilo, *Agamenón*, 788-789.
6. Esquilo, *Agamenón*, 790 ss.

distinguir al hombre falso —*kakós*— sino que por el contrario la apariencia lo confunde y mezcla todo.[7]

> ¡Oh Zeus! ¿Por qué has proporcionado a los hombres pruebas seguras para reconocer del oro, el que es de mala ley; y en cambio en el cuerpo de los hombres no hay por naturaleza huella alguna para distinguir al falso?

En *Hipólito* se repite la misma idea, con una mayor profundización en ella.[8]

> ¡Ay de mí! los mortales deberían tener una prueba clara sobre el sentir de sus amigos: cuál es sincero, cuál es enemigo; cada palabra debería tener doble sonido: uno las justas; otro las demás, a fin de que la injusta quedara desmentida por la justa. Así no sufriríamos engaño.

Igual contraste entre la apariencia que es falsa y la verdad hallamos, en la misma obra, en las palabras con que Hipólito califica la inconscientemente falsa acusación de Teseo. Aparentemente es hermosa, pero por dentro ya no lo es, porque no es verdadera, está basada en una calumnia.[9]

> Pero tu acusación, con sus bellos discursos, si uno la abre por dentro, ya no es bella.

En el mismo *Hipólito* se da incluso la añoranza de que los objetos pudieran adquirir voz para decir la verdad, y que ella triunfara siempre.[10]

> ¡Oh, palacio, pudieras cobrar voz y ser testigo de si soy un malvado!

En *Heracles loco* vuelve a exponerse el deseo utópico de que existiera una señal certera para distinguir al malvado del bueno, de igual modo que los marineros, en un cielo nuboso, pueden contar las estrellas. Es la misma idea de que el bien brillara por sí solo y fuera así posible conocer el fondo verdadero de los hombres evitando la confusión entre la apariencia y la verdad.[11]

7. Eurípides, *Medea*, 516-519.
8. Eurípides, *Hipólito*, 925-931.
9. Eurípides, *Hipólito*, 984-985.
10. Eurípides, *Hipólito*, 1074-1075.
11. Eurípides, *Heracles loco*, 665-672.

> De este modo se podría conocer a los malvados y a los buenos, lo mismo que, entre las nubes, los marineros pueden contar el número de las estrellas. Pero ahora, ninguna distinción por obra de los dioses hay cierta entre los hombres honrados y los malvados: sino que el tiempo en su curso cambiante hace resplandecer la riqueza tan sólo.

2. El pensamiento sofístico y la realidad histórica

Acerca del segundo nivel de ideas, las genuinas del siglo v, las designamos en bloque con el apelativo de *nuevas corrientes*. Nos referimos a todas aquellas que durante el siglo v luchan por asimilar, superar o desplazar las posiciones heredadas tradicionales.

Bajo este nombre designamos ideologías contradictorias en un sentido, derivadas unas de otras, en otro: desde el moralismo de raíz antropocéntrica hasta el irracionalismo y el inmoralismo. En suma, todas las ideas que se vienen calificando de sofísticas, adjudicando la primera de ellas a la etapa inicial de la sofística y las otras dos a la que comienza con Gorgias.

En el pensamiento griego, se suscitó una y otra vez la pregunta de hasta qué punto la adhesión a la verdad es un lujo demasiado grande con frecuencia. Y con menos frecuencia, pero con más implicaciones trágicas, hasta qué punto no siempre con la verdad objetiva es como se puede luchar por un orden mejor de cosas.

La experiencia de la Atenas del siglo v supuso una escuela viva para que los criterios morales sobre el engaño ofrezcan un panorama no uniforme. La realidad de los hechos había demostrado ya en la primera mitad del siglo v que Temístocles, con su ausencia de escrúpulos para mentir, había desempeñado un papel irreemplazable a la hora de luchar por la libertad de los griegos, y eso era justo.

Fue muy decisivo ese hecho en la época. Tengo la absoluta certeza de que, en ese momento, la política que incluyó el engaño del general ateniense la admiraba no sólo el hombre medio, sino también el moralista, o sea, también Esquilo y Sófocles.

La realidad demostraba que no siempre con la verdad se consigue crear un orden más justo, y esto no lo ignoraba Esquilo. Cosa diferente es que una vez que ha triunfado el orden más justo se cimenten las bases del mismo a posteriori, en criterios absolutos, forma de defensa, pero no siempre de lucha.

Cuando la sofística vino a colocar al hombre en el centro del universo ético e histórico y supervalorizó la fe en su inteligencia, en su capacidad racional para moldear todas las estructuras, quedó abierta la vía para todo tipo de actualizaciones de lo que potencialmente era Temístocles, y no sólo de lo que fue en su realidad concreta.

Pero fue la realidad la que demostró que en criterios de moral ella tiene la última palabra. La vida práctica durante la guerra civil —y aún antes ya esbozaba el problema Sófocles en *Ayax*— fue la que hizo comprender que existe otra vertiente también: que con frecuencia la inteligencia que incluye el engaño, hace triunfar un orden más injusto, o que puede hacerlo.

En suma, hizo comprender que el hombre sabio, paradigma del movimiento racional, que alía éxito con justicia —sin engaño— que procede de su propia razón, no es el hombre real. El hombre real es Temístocles, el Odiseo de *Filoctetes*, el héroe en quien Eurípides y Aristófanes admiran la inteligencia-engaño.

Es la sofística la que actualizó los elementos arcaicos premorales del mito hasta crear ese nuevo héroe de muchas obras de Eurípides y el de la comedia de Aristófanes, que lucha contra el sistema establecido poniendo en juego su capacidad para el engaño, que ahora queda actualizado en un nuevo contexto de sabiduría racional, plenamente moderno, totalmente de corte sofístico. Son pues ideas del nuevo pensamiento las que van a dar paso en la escena griega del siglo v a ese nuevo héroe sabio, que actúa en el sentido de la conveniencia y del principio de autoafirmación, y pese a todo se admira, que nosotros vamos a estudiar en capítulos próximos.

De nuevo el vitalismo del pensamiento griego ve y vive en su propia carne que el moralismo humanístico de la primera sofística se formula a costa de ofrecer una imagen paradigmática del hombre, pero mutilada; como ya antes el racionalismo religioso de los presocráticos tuvo que sacrificar la forma prerracional en que el hombre siente lo divino, de la que el dios engañador del mito era un paradigma insuperable.

Si del relativismo moral del hombre sabio de la vida real, aquel que en una coyuntura determinada pone en juego su inteligencia-engaño para hacer triunfar un orden mejor de cosas aunque éste sea fantástico, al inmoralismo absoluto hay notorias diferencias y muy importantes, la crisis de la segunda mitad del siglo v aceleró el surgir de posiciones amorales —en la vida pública y en las relaciones individuales— hasta el punto de que las notorias diferencias

entre ambos tipos quedaron borradas en la idea de los más amplios sectores.

Así pues, fue necesario que en un cambio de perspectiva sufrido en menos de cincuenta años, el inmoralismo obtuviera demasiados éxitos por medio del engaño en sus múltiples formas, para que se produjera la reacción moralizante que vamos a estudiar en Sófocles, Eurípides y Aristófanes.

Para que, tajantemente, se llegue a la idea de que un éxito con engaño es injusto siempre, y que es preferible el fracaso a la mentira.

La idea no es absolutamente nueva —ya la moral tradicional censuraba la mentira para obtener *kérdos*— pero sí lo es la actualización de la misma en la segunda mitad del siglo, y la apasionada defensa de ella.

El nuevo moralismo absoluto, que al tiempo que lucha dialécticamente con las vertientes irracionalista e inmoralista —las que se vienen adjudicando a la sofística postgorgiana— rompe, al menos parcialmente, con la moral tradicional, poniendo de relieve lo relativo de su moralismo efectuado por neutralización de los rasgos de engaño premorales. Moralismo absoluto que, a su vez, es una consecuencia del planteamiento racional humanístico de la sofística y que a veces radica en una nueva forma de definir los principios de la moral tradicional.

3. El nuevo moralismo

El moralismo absoluto nace por primera vez en los círculos de la época arcaica en que se desarrolla el concepto de justicia, íntimamente ligado a la verdad, que eran aquellos exentos de la moral agonal. Pero lo cierto es que se halla mezclado con otros elementos de la moral tradicional, dado el mismo carácter mixto de dichas ideas tradicionales.[12]

La generalización de la condena del engaño por sí mismo es propia del nuevo moralismo que polemiza con la sofística inmoralista por una parte y con la moral tradicional por otra.

Nosotros vamos a estudiar más adelante la reacción moralizante de Eurípides con relación a los rasgos tradicionales del mito, en lo relativo sobre todo al engaño del dios. Se trata de un plantea-

12. Un estudio magnífico sobre los criterios de valor griegos hasta después de Platón en A. W. H. Adkins, *Merit and Responsability*, Oxford, 1960.

miento moral de corte racional exclusivamente, que va a entablar polémica con las interpretaciones de la moral tradicional, con las de Esquilo y Sófocles, en suma.

De momento nos interesa centrar nuestra atención en la otra oposición: la que enfrenta la condena moral del engaño a la nueva sabiduría inmoralista, constituyendo una reacción desde el punto de vista de los criterios éticos, basada con frecuencia en una nueva formulación de los principios de la moral tradicional.

La sabiduría inmoralista defiende la utilización del engaño en función de actitudes pragmáticas o claramente contrarias a las normas restrictivas y cooperativas que garantizan una salvaguarda de la sociedad, frente a los elementos puramente agonales del individuo como entidad aislada, o de una comunidad política frente a otra.

Esta crítica se plantea en diversas formas: desde un punto de vista puramente teórico en el enfrentamiento dialéctico de un *lógos díkaios* —tradicional— y un *lógos ádikos* —que defiende actitudes pragmáticas o inmorales, no abiertamente, sino mediante argumentos considerados por los poetas como llenos de falsedades.

La crítica se plantea también en planos menos abstractos, así ocurre con la frecuente censura del engaño al servicio de intereses políticos, radiquen éstos en un principio de conveniencia, divorciada si es necesario de la justicia, o en actitudes demagógicas a niveles puramente personales, determinadas por un deseo absoluto de poder.

3.1. Un «lógos díkaios» frente a un «lógos ádikos»

En *Las nubes*, en la confrontación entre el razonamiento justo y el injusto se opone a la sabiduría inmoral una sabiduría puramente tradicional basada en el respeto a la justicia y en la *sophrosyne*, que es por la que se inclina Aristófanes, considerando felices a los hombres que en ella se educaron.

Para censurar el inmoralismo el poeta necesita servirse de la moral tradicional que le opone, pero esto no quiere decir que su posición sea reaccionaria.

Antes de proseguir conviene aclarar este último punto. Es cierto que Aristófanes se manifiesta con frecuencia en posiciones puramente tradicionales. Ello se ha entendido a veces como actitud moral por parte del autor, ideas propias, de acuerdo con lo cual su pensamiento sobre las normas de conducta queda situado en

la misma línea que el de Esquilo, pero en un mundo que no es el de Esquilo.

No creo en un Aristófanes radicalmente tradicional. El poeta está tan convencido como pueda estarlo Eurípides de que la moral tradicional es ya insuficiente y de sus tremendas brechas.

Creo que las posturas extremadamente tradicionales del cómico hay que entenderlas a nivel de género literario y no al de pensamiento de autor. La comedia ha de ser, o defender, lo tradicional frente a lo innovador, porque es justamente la crítica de lo nuevo lo que suscita la risa. Un cómico por el hecho de serlo tiene que defender lo antiguo; lo que hace realmente Aristófanes es utilizar la moral tradicional para condenar el inmoralismo. Creo que su posición moral es más bien de raíz racional, antropocéntrica, igualmente enfrente de la sofística inmoralista que de los elementos premorales, que, nunca eliminados, se vuelven a actualizar en una época de desintegración de valores colectivos por el inmoralismo.

Hay una cosa que parece clara, según se desprende de la controversia entre el argumento justo y el injusto en *Las nubes*, y es que Aristófanes no considera la sabiduría inmoral, verdadera, como tampoco Eurípides. Ambos están convencidos de lo insuficiente de la moral tradicional, cuyas tremendas brechas quedan bien al descubierto en la misma discusión sostenida entre los dos razonamientos y en el hecho de que el injusto utilice precisamente todos los rasgos premorales que subsisten en la moral tradicional para defender posiciones inmorales.

La sabiduría inmoralista que critica Aristófanes preconiza un género de vida que busca la satisfacción de todo tipo de apetencias del individuo, a través de no importa qué medios, basándose en la consideración de que nada es vergonzoso y que no existe una norma moral general.

Se afirma que con la *sophrosyne* nadie consiguió nada, *agathón*,[13] y en cambio por *ponería —vileza—* se consigue en menos tiempo más *kérdos*, que ya no es gloria sino dinero; y que la *sophrosyne* priva del disfrute de los placeres [14] que la naturaleza impone. Es la inversión de los valores tradicionales, que censura el razonamiento justo.[15]

Aquí se inserta la crítica de la utilización de la mentira para defender tal género de vida.

13. Aristófanes, *Las nubes*, 1060.
14. Aristófanes, *Las nubes*, 1070 ss.
15. Aristófanes, *Las nubes*, 1020-1021.

El razonamiento que esgrime la sabiduría inmoral es sólo un instrumento al servicio de los propios intereses; la veracidad de dicho razonamiento es un valor inexistente, se trata simplemente de hallar *argumentos nuevos* para contradecir *dike* y *nómos*,[16] lo cual tiene el camino viable en expresarse hipócritamente, utilizando conceptos premorales —el mito— o puramente tradicionales, jugando con la misma ambigüedad de dichos conceptos para defender posiciones inmoralistas; es la misma crítica que en su lugar veremos que efectúa Eurípides.

Es el mito premoral el que se utiliza para afirmar que *dike* no existe,[17] de igual manera que se sostiene que el hombre, según la ley de la naturaleza, puede cometer adulterio y luego negarlo; y, en caso de que mediante la mentira no pueda salvarse del castigo a su conducta, puede recurrir a la explotación de los datos prerracionales y premorales de la conducta de los dioses, que sucumben al amor a pesar de ser más fuertes que los hombres.[18]

La base que ofrecen las ideas puramente tradicionales, homéricas, del hombre *agathós* y *sophós*, igualmente premorales, se utilizan por el inmoralista en defensa de su propio género de vida. Así, si el argumento justo considera que los baños calientes son nocivos porque hacen al hombre *deilós —débil—* [19] el inmoralista se apoya en que Heracles es *áristos —valiente—*, y el tradicionalista —el argumento justo— reconoce que no considera a otro hombre mejor que a Heracles.

Es la ambigüedad de conceptos de que hablaba antes. De igual modo la costumbre de hablar en público [20] no puede ser *ponerós —mala—* porque ello está en contradicción con el hecho de que Homero hiciera oradores a Néstor y a todos los sabios.

En la escena de Eurípides es frecuente encontrar un argumento justo opuesto a otro injusto, cuya defensa tan sólo puede efectuarse mediante el empleo de la mentira. Analicemos los lugares en que ambos razonamientos se contraponen.

El argumento esgrimido por Polimestor ante Agamenón como justificación de su asesinato es considerado evidentemente por Eurípides una mentira cuyo objeto es adular servilmente al rey, que desempeña el papel de juez en el debate entre él y Hécuba.

En el primer argumento alega que mató a Polidoro movido por

16. ARISTÓFANES, *Las nubes*, 890.
17. ARISTÓFANES, *Las nubes*, 902.
18. ARISTÓFANES, *Las nubes*, 1079 ss.
19. ARISTÓFANES, *Las nubes*, 1045 ss.
20. ARISTÓFANES, *Las nubes*, 1055.

la inteligente precaución de evitar que subsistiera ningún enemigo de los griegos, que algún día se convertiría en restaurador de Troya, cosa que podía promover una segunda guerra, que iría en detrimento de los tracios.

Este primer argumento de Polimestor se basa en una defensa de sus propios intereses y, al mismo tiempo, introduce la idea que será la base del segundo argumento: un hijo de Priamo es un enemigo de los griegos.[21]

El segundo argumento se basa concretamente en la afirmación de haber servido los intereses de Agamenón, al matar a un enemigo, y que ello es causa de su desgracia.[22]

La censura de Eurípides a ambos argumentos falsos está puesta en labios de Hécuba. Ésta desarrolla primero la idea, tan del gusto del poeta, de que las palabras falsas deberían tener un sonido diferente a las verdaderas, y de que la sabiduría basada en la mentira no trae un largo triunfo a los hombres.[23]

> Agamenón, entre los humanos la palabra no debería jamás prevalecer sobre las acciones. Si se comporta uno bien, se debería hablar bien, y cuando se hace el mal, las palabras deberían sonar malvadas, sin que jamás se pudiera prestar un bello lenguaje a la injusticia. Hábiles son los inventores de estas sutilezas, pero no pueden hasta el final ser hábiles.

El argumento de Hécuba, opuesto al de Polimestor, descubre el verdadero móvil del crimen, la codicia.[24]

> El oro, si quisieras decir la verdad, mató a mi hijo, y tu codicia.

La veracidad en la acción es la que hace posible la veracidad de palabra, se hace decir al corifeo,[25] refiriéndose a los argumentos de Hécuba, por oposición a los falsos de Polimestor.

Los argumentos esgrimidos por Jasón en defensa de su actitud y que Eurípides considera falsos, son los siguientes:

Después de su traición injustificada alega que él no reniega jamás de sus amigos, que le preocupa la suerte de Medea —el destierro— y que, impulsado por su buena voluntad para con ella

21. EURÍPIDES, *Hécuba*, 1136-1144.
22. EURÍPIDES, *Hécuba*, 1175.
23. EURÍPIDES, *Hécuba*, 1187 ss.
24. EURÍPIDES, *Hécuba*, 1206-1208.
25. EURÍPIDES, *Hécuba*, 1238-1239.

y sus deseos de que no sea desterrada, intercede continuamente ante los reyes.[26]

Jasón alega que no es a Medea a quien debe agradecimiento por haberle salvado la vida, sino solamente a Cipris, ya que fue el amor quien inevitablemente la condicionó a ella.[27]

> Yo, puesto que tanto exaltas el agradecimiento que te debo, es a Cipris a la única entre los dioses y los hombres, que considero salvadora de mi expedición. Tú tienes una mente sutil, pero a pesar de ello te es odioso decir que el amor te forzó necesariamente, con sus flechas inevitables, a salvar mi persona.

El tercer argumento de Jasón[28] consiste en una inversión de términos: Aún suponiendo que ella lo salvara, él afirma haber dado más que recibido por el simple hecho de la superioridad racial griega sobre la bárbara de Medea. Gracias a él, ella ha aprendido la justicia —*díke*— a vivir de acuerdo con el *nómos*, todos los griegos la han reconocido como sabia, y ha adquirido fama.

Desde el punto de vista de Eurípides ese argumento esgrimido por Jasón no es verdadero, sino que lo utiliza al servicio de su propia ambición, de igual manera que era considerada la apelación al factor irracional, en el segundo argumento.

El cuarto razonamiento se basa ya en una defensa de su proceder: [29] Alega que ha actuado inteligentemente, que ha dado prueba de virtud y de gran amistad para con Medea y sus hijos.

El motivo que tiene para contraer un nuevo matrimonio se basa en la conveniencia, pero no para procurar una vida mejor a la propia Medea y a sus hijos,[30] sino para satisfacer su propia ambición. Terminando su defensa con el amoral razonamiento de que su proceder, a pesar de ser más ventajoso y brillante, a ella le parecerá hostil.[31]

La condena de los argumentos falsos de Jasón se pone de manifiesto con la idea de que el hombre injusto —*ádikos*— utiliza un lenguaje hábil —*sophós*— pero mentiroso, para escudar sus acciones injustas. Y la misma idea de que esa sabiduría basada en la falsedad y colaboradora de la injustticia, no triunfa largo tiempo.[32]

26. Eurípides, *Medea*, 455-456.
27. Eurípides, *Medea*, 526 ss.
28. Eurípides, *Medea*, 534 ss.
29. Eurípides, *Medea*, 545 ss.
30. Eurípides, *Medea*, 555 ss.
31. Eurípides, *Medea*, 572-573.
32. Eurípides, *Medea*, 579-583.

> Para mí, el hombre que siendo injusto por naturaleza, habla con inteligencia, lo condeno con el mayor castigo. Pues jactándose de llevar a buen término con su lenguaje acciones injustas, osa cometer todos los crímenes. Pero su sabiduría no va demasiado lejos.

La condena moral se hace aún más clara con el descubrimiento de la verdad, del móvil real de Jasón: [33] su ambición, la conveniencia, pero no la de Medea y sus hijos, sino la propia exclusivamente.

En *Las troyanas* Helena defiende su conducta basándose en argumentos rebatidos por su antagonista, Hécuba, como falsos.

Los primeros argumentos de Helena se basan en el azar, en una causa fortuita; alega que la primera culpable fue Hécuba por haber dado a luz a Paris.[34] Y que la segunda culpa, que perdió a Troya y a ella misma, recae sobre la persona que salvo a Paris de la muerte.[35]

El segundo argumento se basa en la herencia mítica premoral: la discordia entre las tres diosas y el juicio de Paris, fue la tercera causa de la desgracia.[36]

El tercer argumento es idéntico al esgrimido por Gorgias en *La defensa de Helena*. El triunfo del factor irracional, identificado con la violencia que convierte en víctima a quien hace presa, simbolizado en el poder invencible de Cipris; a ella hay que castigar.[37] El argumento también es idéntico al esgrimido por Jasón. Es la utilización, procedente del descubrimiento de la existencia de elementos irracionales en lucha con la razón en el hombre, con fines inmorales.

El último argumento de Helena en defensa de su permanencia en Troya tras la muerte de Paris, al cesar la fuerza condicionante hasta la necesidad del triunfo de lo irracional, se cifra en que fue víctima de la violencia de Deífobo, que la convirtió en su esposa en contra de su propia voluntad y de sus múltiples intentos de huida, sometiéndola a suerte de esclava.[38]

La censura de Eurípides a la falsedad de los argumentos condicionantes de su conducta esgrimidos por Helena, está expresada en los siguientes puntos:

Se califican sus palabras de forma de hablar hermosa pero falsa, en cuanto encubre una manera de actuar vergonzosa. Los

33. Eurípides, *Medea*, 591 ss.
34. Eurípides, *Las troyanas*, 919-920.
35. Eurípides, *Las troyanas*, 920-922.
36. Eurípides, *Las troyanas*, 924 ss.
37. Eurípides, *Las troyanas*, 948 ss.
38. Eurípides, *Las troyanas*, 952 ss.

argumentos opuestos de Hécuba encierran la absoluta condena de los primeros, como falsos. Ésta rebate la argumentación que achaca la culpa del adulterio a la conducta premoral de las diosas, procedente de la herencia mítica.[39]

> No hagas a las diosas insensatas para adornar tu propia culpa. No convencerás a la gente sabia.

Con ello se censura la utilización de elementos premorales, en otra etapa de pensamiento, con fines inmorales.

Se rebate el poder invencible de lo irracional, identificado con la violencia de que hace víctima involuntaria al hombre. Se considera risible que Cipris actuara en Paris;[40] por el contrario, la belleza de Paris fue la que despertó el deseo culpable de Helena. Es realmente magnífica la moralización de Eurípides puesta en labios de Hécuba.[41]

> Mi hijo era de una belleza extraordinaria, al verle, tu propio pensamiento se convirtió en Cipris; en efecto todas las locuras son Afrodita para los hombres, y en efecto el nombre de la diosa empieza, con razón, como el de la insensatez.

La idea de la propia culpa de Helena, voluntaria, se complementa con la acusación de su proceder falso y cambiante, jugando por vanidad con el amor de los hombres.[42] Se rebate como mentiroso el argumento esgrimido por ella, referente a sus instintos de huida de Troya; se sostiene que su vanidad se resistía a los consejos de acabar con la muerte de hombres en una guerra de la que era culpable.[43]

En *Orestes* los argumentos utilizados por éste en defensa de su vida —sobre los móviles que le llevaron a convertirse en asesino de su madre— desde el punto de vista moral de Eurípides son falsos y censurados en las razones opuestas que se expresan a través de Tíndaro. El propio Eurípides expone sus ideas a través de este último personaje, hasta el momento en que empieza a utilizar argumentos basados en la conveniencia; entonces ya, sin duda, el poeta no presta sus ideas a las palabras de Tíndaro.

Lo que se censura no es la figura misma de Orestes unida a sus

39. Eurípides, *Las troyanas*, 981-982.
40. Eurípides, *Las troyanas*, 983-984.
41. Eurípides, *Las troyanas*, 987-990.
42. Eurípides, *Las troyanas*, 1003 ss.
43. Eurípides, *Las troyanas*, 1010 ss.

argumentos; o sea, no se trata de la misma posición analizada anteriormente en *Hécuba*, *Medea* y *Las troyanas*, en las que el amoralismo de acción se alía al amoralismo de palabra. Orestes, para Eurípides, es un ser humano que sufre y al que una circunstancia inesquivable le ha obligado a cometer un crimen contrario a su voluntad.

Son aquí exclusivamente los argumentos los que el poeta critica como falsos; y la crítica, en definitiva, va dirigida a la solución esquílea del problema, tal como ella se da en *Las Euménides*. Las tremendas brechas morales que Esquilo deja abiertas en su filosofía, optimista pero construida sobre bases que carecen de firmeza, son las que Eurípides pone al descubierto, demostrando que la solución de Esquilo es una utopía, que se asienta para hacerla triunfar en unos principios falsos y amorales. Prueba de ello es que los argumentos empleados por Orestes son absolutamente los mismos que se esgrimen en *Las Euménides*.[44]

Orestes alega que es impío por haber matado a Clitemestra, pero piadoso por haber vengado a su padre.[45] Enfrentados estos dos argumentos, se defiende utilizando el mismo razonamiento que Apolo en la obra de Esquilo sobre la absoluta superioridad del padre,[46] razonamiento que si Esquilo lo utilizaba al servicio de sus propias ideas, sin conferir demasiada importancia a su validez, Eurípides lo utiliza concretamente para condenarlo como falso y carente de validez.

El segundo argumento se centra exclusivamente en demostrar que el asesinato de Clitemestra, a pesar de ser un acto impío, es también saludable para toda Grecia.[47] La razón que expone Orestes en defensa de su tesis es que su crimen ha impedido que se extienda la costumbre de matar a los maridos por un amante y luego librarse del castigo apelando a la piedad de los hijos.[48]

El tercer argumento se basa en las mismas culpas de Clitemestra; en realidad es una continuación y concreción del segundo a su circunstancia concreta. Alega que su odio contra su madre fue justo,[49] por las siguientes razones, que, evidentemente no son verdaderas para el criterio moral de Eurípides: cuando ella tuvo conciencia de su falta —el adulterio— no fue justa, sino que para escapar

44. Eurípides, *Orestes*, 546 ss.
45. Eurípides, *Orestes*, 546-547.
46. Eurípides, *Orestes*, 552 ss.
47. Eurípides, *Orestes*, 563 ss.
48. Eurípides, *Orestes*, 566 ss.
49. Eurípides, *Orestes*, 572.

a la legítima venganza, mató a Agamenón.[50] La audacia de su madre, que lo convirtió en matricida, fue la culpable, y el primero el propio Tíndaro que dio el ser a una mujer criminal.[51]

El cuarto argumento que Orestes esgrime en su defensa es de tipo irracional, y puesto en relación con la opinión general de Eurípides —manifiesta en tantos lugares, sobre la insensatez del oráculo de Apolo y la crítica a la tradición mítica que liga el crimen con el dios— es obvio que el argumento se considera falso.

Se basa Orestes en que la orden de Apolo fue la que lo impulsó al crimen,[52] y que, por tanto, el dios cometió la falta y no él.

La censura a tales argumentos está expresada en las ideas morales que al respecto tiene Tíndaro; son sus argumentos, frente a los de Orestes, los verdaderos para Eurípides.[53]

No hay piedad alguna en el hecho de que, para vengar a su padre, deba matar a la madre; por el contrario Orestes ha contraído, igual que Clitemestra, la impiedad.[54] En vez de ser saludable la venganza, para que no se impongan en Grecia costumbres amorales, tal como argumenta Orestes, vengar la sangre con la sangre viola la justicia y la ley común de todos los griegos.[55] El hombre que comete el crimen no es ni piadoso ni sensato. Y tal forma de proceder llevaría a una interminable cadena de crímenes, juzgándose tan sólo de sistema amoral para satisfacer los instintos sanguinarios de los hombres.[56]

3.2. Censura de la utilización del engaño al servicio del pragmatismo y el inmoralismo político

Casi veinte años antes de que comience la guerra del Peloponeso, saca a relucir Sófocles en *Ayax* el problema de la mentira empleada al servicio de la política pragmática, para censurarla, por cierto.

En esta obra, tanto Menelao como Agamenón utilizan el argumento de la necesidad de obedecer a los superiores para evitar la anarquía, con el fin de impedir la sepultura de Ayax.

El argumento, por sí mismo, está lleno de moderación y equi-

50. Eurípides, *Orestes*, 574 ss.
51. Eurípides, *Orestes*, 585-587.
52. Eurípides, *Orestes*, 591 ss.
53. Eurípides, *Orestes*, 491 ss.
54. Eurípides, *Orestes*, 505-506.
55. Eurípides, *Orestes*, 494 ss.
56. Eurípides, *Orestes*, 523-525.

dad; pero desde el punto de vista de Sófocles es falso desde el momento que se utiliza por dos políticos ambiciosos y que, a todas luces, quieren ejercer un poder tiránico, violando las leyes divinas y saciando su propio odio sobre un muerto.

El argumento de la necesidad de la obediencia para obtener una estabilidad política se utiliza por Menelao.[57] Es necesario, dice, el temor al castigo; su opuesto es la *hybris* que destruye la estabilidad del estado. De ello se acusa a Áyax.

La larga tirada aparentemente moralizadora,[58] puesta en labios de Menelao, por sí misma es digna de alabanza; en igual sentido discurren las moderadas y sólo fingidamente justas palabras de Agamenón al considerar la conducta del héroe muerto una transgresión de los deberes para con la autoridad legítima; [59] idea expresada concretamente al afirmar que si cada hombre actuara anárquicamente, no habría ley estable ni equidad entre ellos.[60]

Los razonamientos son verdaderos en sí mismos; pero en realidad se utilizan falsamente para encubrir, tras la idea de defensa de la equidad, la implantación de un poder tiránico que es criticado y condenado por Sófocles. Que éste considera falsos los argumentos esgrimidos por los Atridas se pone en evidencia por los mismos rasgos de *hybris*, mezclados con las razones de defensa de la justicia que inciden en ellos.

Esos rasgos son abundantes, así como también lo son las muestras de que lo que se pretende es una venganza mezquina y cobarde, que sacie el viejo odio contra el héroe.[61]

Las palabras moderadas y justas de Menelao se consideran falsas por estar en discrepancia con su actitud.[62] También la forma de proceder de Agamenón, tras su largo discurso, se califica sencillamente de traición a un hombre al que se debe agradecimiento.[63]

La censura más patente de Sófocles está en la figura moralizada de Odiseo, que con sus razones descubre la falsa justicia que encubren los dos Atridas; afirma categóricamente que la violencia que defienden en su actuación Menelao y Agamenón implica transgresión de *díke*,[64] que supone un atentado contra las leyes divinas; que odiar a un muerto es vergonzoso y un triunfo que carece de

57. SÓFOCLES, *Ayax*, 1073 ss.
58. SÓFOCLES, *Ayax*, 1081 ss.
59. SÓFOCLES, *Ayax*, 1226 ss.
60. SÓFOCLES, *Ayax*, 1246-1249.
61. SÓFOCLES, *Ayax*, 1061, 1070.
62. SÓFOCLES, *Ayax*, 1091-1092.
63. SÓFOCLES, *Ayax*, 1266-1272.
64. SÓFOCLES, *Ayax*, 1334-1335.

gloria.[65] A este hombre que utiliza el lenguaje de la verdad el poeta lo califica de *sophós*.[66]

Es entre los años 425 al 421 cuando se encuentra la crítica más acerba del proceder con engaño en el ejercicio de cargos públicos; muy especialmente en la escena de Aristófanes, aunque no sólo en ésta sino también en la de Eurípides.

En el 425, en *Los acarnienses* se critica la oratoria demagógica,[67] que esgrime unos argumentos u otros sin dar importancia a la veracidad de los mismos, para ganarse el favor del pueblo. Lo mismo opina Eurípides en *Las suplicantes*, representada tan sólo cuatro años más tarde. Desde puntos de vista generales, el trágico considera falsos los argumentos que en *Las suplicantes* y en *Los Heráclidas* se esgrimen como meros instrumentos al servicio de una política agresiva,[68] ya que para Eurípides la doctrina del más fuerte no puede defenderse más que con mentiras, salvo cuando ella se predica brutalmente, como ocurre en Tucídides, en el diálogo de Melos,[69] o en *Las fenicias*[70] de nuestro poeta. Es en realidad Aristófanes quien al recurrir a lo concreto presenta un panorama crítico más completo.

En *Los caballeros*, obra representada en el año 424, es donde con mayor énfasis se condena la política de fraude, adulación y mentira, hasta el punto de que considero importante que nos ocupemos con cierto detalle de esta comedia.

A pesar del ataque personal y apasionado contra Cleón que, indudablemente, hay en ella, creo que esto no puede polarizar nuestra atención hasta el punto de ver exclusivamente en la posición del poeta enemistades personales y ausencia de criterios o posiciones generales. A este tipo de político, que censura Eurípides y Sófocles también, lo critica Aristófanes en otras varias comedias y no siempre es Cleón el blanco de sus invectivas.

Haciendo abstracción del condicionamiento impuesto por el género literario que supone la sátira, que no tiene por qué comportar siempre intenciones moralizantes, queda una posición propia del autor que supone condena moral del demagogo, cuya *areté* consiste en la capacidad de éxito propio en franca oposición con las nor-

65. Sófocles, *Ayax*, 1347 ss.
66. Sófocles, *Ayax*, 1374-1375.
67. Aristófanes, *Los acarnienses*, 366 ss.
68. Eurípides, *Las suplicantes*, 467 ss. y *Los Heráclidas*, 139 ss.
69. Tucídides, V, 85 ss.
70. Eurípides, *Las fenicias*, 504 ss.

mas colectivas, que gana el favor del pueblo con adulación, falsas promesas y calumnias. Al que se acusa de concusión y venalidad mientras, por irracionalismo y falta de planeamiento, Atenas se consume en una guerra sin posibilidades de éxito en el exterior y que lleva al caos económico y social en el interior.

Lo que se desprende de *Los caballeros,* aparte de la sátira encarnizada que no hay que tomarla literalmente por reflejo de una realidad concreta, Cleón en este caso, es que Aristófanes lo que realmente critica en el demagogo es su falta de inteligencia; curiosamente se contrapone a Temístocles precisamente,[71] opinión que sustenta también Tucídides, y esta coincidencia es de peso.

Aparte del caso concreto, el tipo de político al que nos referimos y que Aristófanes critica en general responde indudablemente a una realidad absolutamente cierta, realidad que es objeto de la reacción moral del poeta.

Por oposición a este tipo de político, Aristófanes dice la verdad al pueblo, ni adulándolo, ni buscando aprobación por deseo de lucro, ni engañándolo.[72] La comedia, dice el autor, también sabe *lo que es justo* y puede enseñar *el bien,* donde el adjetivo *agathós* tiene un valor moral absoluto.[73] La crítica de la venalidad y concusión de los políticos es reiterada a lo largo de todas sus obras. Son los mismos hombres que juran fidelidad a la democracia los que proceden de forma totalmente antidemocrática al sustraer fondos del estado en beneficio propio.[74] Los extranjeros, por temor a ser calumniados, compran el silencio de los demagogos, que se enriquecen mientras Grecia se suicida en una guerra insensata.[75]

Se censura la concusión de todos los funcionarios públicos que, a su vez, con dinero, compran al demagogo que obtiene más beneficios que nadie.[76] A estos hombres la guerra les sirve de trampolín para enriquecerse[77] mientras el pueblo envuelto en ella no ve sus artimañas. Al que busca su provecho en la guerra se opone el ciudadano *honrado —khrestós—,* con una utilización moral del término.[78]

Se critica que el demagogo adule al pueblo engañándolo sobre la realidad de los hechos para obtener su favor,[79] que le haga falsas

71. ARISTÓFANES, *Los caballeros,* 813 ss.
72. ARISTÓFANES, *Los acarnienses,* 656 ss.
73. ARISTÓFANES, *Los acarnienses,* 656.
74. ARISTÓFANES, *Las avispas,* 666 ss.
75. ARISTÓFANES, *La paz,* 632 ss.
76. ARISTÓFANES, *Los caballeros,* 823.
77. ARISTÓFANES, *Los caballeros,* 864 ss.
78. ARISTÓFANES, *Los acarnienses,* 595.
79. ARISTÓFANES, *Las avispas,* 698 ss.

promesas cuando tiene miedo de perder su primacía,[80] que lo engañe con esperanzas quiméricas para no perder su adhesión,[81] actitud dictada exclusivamente por propio interés.

La calumnia es objeto de constante censura por parte de Aristófanes:[82] se expresa la crítica contra el hábito de calumniar y acusar en la Asamblea con mentiras a toda persona que propone una idea distinta a la sustentada por el demagogo de turno. Es la misma crítica que Tucídides pone en labios de Diodoto.[83]

Un demagogo vence a otro derrotándolo por medio de calumnias;[84] a esta clase de políticos se los califica de *deiloí* —*cobardes*—. Sólo llega a ser poderoso un hombre *ponerós*, y precisamente por serlo: El hombre ideal para el gobierno demagógico es *ignorante.*[85] Es la falta de inteligencia racional la que critica encarnizadamente Aristófanes, el inmoralismo antiintelectualista al que achaca el desastre de la guerra; y en otro lugar dice que estos hombres no necesitan recibir una educación honrada, en el sentido tradicional.[86] Es desvergüenza lo único que necesita el demagogo y lo que protege a los oradores que esgrimen argumentos falsos.

La censura del proceder con engaño no sólo atañe al demagogo sino a todo tipo de individuos en el ejercicio de sus actividades públicas: los embajadores en *Los acarnienses*, los abogados del Estado en la misma obra y en *Las avispas*, los jueces en esta última pieza, todas las profesiones enriquecidas a costa de la guerra, en *La paz*, y los delatores, en innumerables ocasiones.

En *Las avispas*, representada en el año 422, se acusa a los abogados del estado, de venalidad,[87] de utilizar la intriga por propio interés para obtener sus puestos,[88] de servirse de la oratoria demagógica para vencer en el proceso de una causa pública a hombres viejos, como Tucídides, que había mostrado suficientemente en su juventud haber hecho grandes beneficios al Estado.

En la misma comedia[89] se acusa a los jueces de inmoralidad; Aristófanes los presenta como hombres viejos, sin cultura de ningún tipo, masas empobrecidas que sirven de instrumento a los turbios manejos de los demagogos. Se les achaca que se dejen sobornar

80. ARISTÓFANES, *Las avispas*, 715 ss.
81. ARISTÓFANES, *Los caballeros*, 809.
82. ARISTÓFANES, *Los caballeros*, 6, 45.
83. TUCÍDIDES, III, 42-43.
84. ARISTÓFANES, *Los caballeros*, 134 ss.
85. ARISTÓFANES, *Los caballeros*, 190.
86. ARISTÓFANES, *Los caballeros*, 190.
87. ARISTÓFANES, *Las avispas*, 685 ss.
88. ARISTÓFANES, *Los acarnienses*, 685 ss.
89. ARISTÓFANES, *Las avispas*, 556 ss., 583 ss.

por dinero, puesto que saben que actúan impunemente, privilegio que no tiene ninguna otra magistratura, y su proceder se califica de *adikía*.

En la vista de un proceso público en el que el demandante acusa al demandado de concusión, se critica la desmoralización política en la defensa que del acusado efectúa Bdelicleón, inmoralismo que es el mismo de que son ejemplo los discursos de Lisias, escritos por encargo.

Es un total relativismo en los criterios morales: el acusado de concusión es un ladrón y un conspirador; su defensa se basa en que Atenas le debe otros beneficios anteriores, y por tanto, es *agathós* y *áristos*, pero los citados términos aquí no comportan valor moral sino el tradicional, que ahora se aplica al político inmoralista.[90]

Sófocles vuelve al tema ya esbozado en *Ayax* y, muchos años más tarde, casi al final de la guerra, en *Edipo en Colono*. Claramente están al servicio del pragmatismo político los argumentos de Creonte[91] para conseguir que Edipo vuelva a Tebas. Parecen éstos dictados por la franqueza y lealtad más absoluta; son ellos falsos y obedecen a una razón de pura conveniencia. La falsedad con que Creonte adorna sus palabras convirtiendo la intención basada en la injusticia en una forma de hablar aparentemente justa, es censurada moralmente por Sófocles, que sitúa su crítica en labios de Edipo.

Éste considera a Creonte capaz, en su osadía, de tramar el engaño partiendo de un argumento justo,[92] descubre lo falso de su piedad poniendo de manifiesto que, cuando le era realmente necesaria, no mostró apego alguno a los vínculos familiares.[93] Se afirma que palabras amistosas encubren sentimientos hostiles.[94] La forma de argumentar de Creonte se califica de *charlatanería mentirosa*[95] y a él mismo, por ello, se le aplica el adjetivo *kakós*,[96] al tiempo que se sostiene que ningún hombre hábil para aportar razones en defensa de cualquier causa —se entiende que le sea indiferente si ella es o no justa— es *díkaios*.[97]

90. ARISTÓFANES, *Las avispas*, 954.
91. SÓFOCLES, *Edipo en Colono*, 728 ss.
92. SÓFOCLES, *Edipo en Colono*, 761-762.
93. SÓFOCLES, *Edipo en Colono*, 771.
94. SÓFOCLES, *Edipo en Colono*, 774.
95. SÓFOCLES, *Edipo en Colono*, 794-795.
96. SÓFOCLES, *Edipo en Colono*, 783.
97. SÓFOCLES, *Edipo en Colono*, 806-807.

3.3. Censura del engaño al servicio de las apetencias de una sociedad desmoralizada

Es de nuevo Aristófanes quien aporta una visión bastante completa de la desmoralización social de la época, del carácter del hombre ateniense, aficionado a los litigios, dispuesto al engaño y al fraude.

Se trata de la toma de conciencia de una realidad social y del intento de hacer consciente a su público de ello. El hecho de que la falsedad se entienda como una consecuencia de la guerra civil y de la desintegración social que a ella acompaña no impide que Aristófanes reconozca que también responde a causas más primarias: está arraigada en la naturaleza del ateniense, se trata de una potencialidad que puede actualizarse en contextos distintos, y el de la sociedad contemporánea del autor es inmoralista.

El pueblo en general está dispuesto a crear las calumnias de unos oradores contra otros, es voluble de opinión,[98] se deja engañar por las adulaciones de los demagogos. Él es consciente de la inmoralidad de la vida política, no es ciego ante la verdad, sino que cierra los ojos a ella por propia conveniencia.[99] Se censuran los trucos de los acusados para esquivar el castigo de los delitos cometidos, para inspirar piedad a los jueces.[100] Engañan a los jueces, haciendo una falsa delación —atentado de sublevación de una ciudad confederada— con lo cual el acusado se proclama *amigo de los atenienses*,[101] o sea, se utiliza falsamente para defenderse de toda conducta injusta el argumento de haber prestado un servicio a los intereses colectivos.

Sobre la desmoralización general de las costumbres en la vida ateniense Aristófanes vuelve en obras posteriores, pero es en *Las nubes* donde se penetra más en el problema de fondo. Estrepsiades es el hombre del pueblo de la vieja generación, su sistema de valores es el del ateniense medio. Educado en la moral tradicional, que tiene una vertiente hacia el premoralismo y otra hacia el moralismo. Se pone de relieve que en una coyuntura de crisis como la que sufre la sociedad ateniense en la segunda mitad del siglo V se actualizan los elementos premorales que conviven con los otros en el hombre —la búsqueda del éxito individual a través del engaño, éxi-

98. Aristófanes, *Los caballeros*, 624 ss., 1030 ss.
99. Aristófanes, *Los caballeros*, 1121 ss.
100. Aristófanes, *Las avispas*, 560 ss.
101. Aristófanes, *Las avispas*, 556 ss.

to que en el caso de Estrepsiades consiste en salvarse de una situación económica precaria— y es esto lo que trae como consecuencia un doble fenómeno: que el inmoralismo penetre cada vez más en todas las capas de la sociedad, a la que sólo llegan los elementos desmoralizantes de las nuevas ideologías, mientras que conserva los más muertos del pasado; y que el premoralismo busque en la sabiduría inmoral un instrumento para satisfacer sus intereses individuales violando los colectivos, como pretende hacer Estrepsiades.

Es interesante que el héroe reconozca que por *physis* no es apto para la elocuencia pero sí para el robo,[102] así como que se ponga de relieve que el ateniense medio de que hablábamos arriba, que se encarna en la figura de Estrepsiades, en lo referente a saber engañar no tiene mucho que aprender de la *sabiduría nueva*;[103] él mismo se cree *sophós* porque sabe burlar a sus acreedores y Aristófanes lo califica irónicamente de *sophistés —sofista—*.[104]

En la misma línea hay que entender lo que se dice de Fidípides; después de haber aprendido el razonamiento *ádikos* muestra en su rostro que es capaz de mentir, pero lo relevante es que por ello en su rostro se ve la mirada ática.[105]

El tipo humano que el autor presenta como exponente harto conseguido de una sociedad desmoralizada es objeto de la censura del autor. O sea, Fidípides es o llega a ser inmoralista, es la realización práctica de las teorías sustentadas por el razonamiento injusto, y en él se critica a la sofística inmoralista, que ya estudiábamos antes; pero en Estrepsiades se critica la alianza del premoralismo con el inmoralismo en la generación vieja. Por cierto, el héroe lo único que busca en la *nueva sabiduría* es el medio seguro de mentir y engañar con éxito; no desea grandes cosas, sólo volver la justicia en propio beneficio y librarse de sus acreedores.[106] Está dispuesto a todo con tal de no pagar sus deudas y pasar por hombre atrevido, charlatán, temerario, costal de mentiras, trillado en pleitos, litigante perpetuo, molino de palabras, zorro y astuto.[107]

E indudablemente él es exponente de que el pueblo juzga toda la *nueva sabiduría* en bloque, como inmoralismo;[108] lo único que Estrepsiades cree es que los maestros de ella enseñan dos *lógoi*,[109]

102. Aristófanes, *Las nubes*, 486 ss.
103. Aristófanes, *Las nubes*, 1214 ss.
104. Aristófanes, *Las nubes*, 1300 ss.
105. Aristófanes, *Las nubes*, 1171 ss.
106. Aristófanes, *Las nubes*, 432-433.
107. Aristófanes, *Las nubes*, 443 ss.
108. Aristófanes, *Las nubes*, 98-99.
109. Aristófanes, *Las nubes*, 112.

y que aprendiendo el injusto, podrá no pagar sus deudas. Por lo demás la idea que tiene sobre los cultivadores de la nueva sabiduría es sumamente vaga y confusa. Estrepsiades no sabe su nombre, pero dice que son *kaloí* y *agathoí*,[110] se les admira, cree que de ellos se puede aprender toda la sabiduría humana.

110. Aristófanes, *Las nubes*, 101.

CAPÍTULO II

EL ENGAÑO DEL HÉROE. PERVIVENCIA Y FUNCIÓN EN LAS CONCEPCIONES IDEOLÓGICAS DE LA TRAGEDIA

En las páginas casi iniciales del presente estudio dedicamos la atención a las características del héroe en el culto y el mito en las primeras formas literarias en que éste nos es conocido en Grecia, o sea, a través de la poesía épica, y desgraciadamente apenas tan sólo a través de una épica tan depurada como es la homérica.

Allí veíamos, no obstante, que la temática del engaño está profundamente enraizada en las fuentes prerracionales del pensamiento griego, de modo que pasa a formar parte de la leyenda heroica incluso en las manifestaciones más idealizantes de la misma.

A través de varios siglos, y sin duda transmitida por unas fuentes literarias que para nosotros el tiempo no ha querido conservar, volvemos a encontrar en el género más representativo del pensamiento del siglo v —el teatro y, concretamente en este caso, la tragedia— la vieja temática del engaño arraigada a la esencia misma de la leyenda heroica, en la forma definitiva que ésta recibe en el teatro ateniense.

El nuevo héroe que actúa con engaño en la escena de los tres poetas trágicos tiene su algo lejano antepasado en el héroe arcaico, del que nosotros hablábamos en otro lugar.

Ahora bien, el mundo ideológico que viven Esquilo, Sófocles y Eurípides no es ni un momento histórico estático ni, por cierto, absolutamente uniforme en sus formas de pensamiento y sus criterios morales.

En el capítulo anterior revisábamos ese panorama complejo y hasta contradictorio que ofrece Atenas en el siglo v. Veíamos cómo conservan todo su vigor en los más amplios sectores ideas tradicionales que ya desde Hesiodo y Solón habían adquirido carta de naturaleza; cómo frente a ellas surge el movimiento ideológico del

pensamiento sofístico, tal vez el más trascendental que la historia de Occidente hasta ese momento viera nacer. Hemos sido espectadores del optimismo que suscita en el hombre el descubrirse en centro de su propio universo ético e histórico, de la admiración por su propia inteligencia, de sus afanes por valerse de ella a la hora de autoafirmarse a sí mismo frente o ante el mundo circundante o bien de afirmar la supremacía de su entidad estatal y de los intereses de la misma.

No se nos ha mantenido oculto el peligro que en Atenas suscitó la fe en la propia naturaleza del hombre, centro del devenir histórico; ni tampoco la vertiente abierta al inmoralismo en la vida pública y privada, que se derivó más bien de la situación real creada por la guerra civil que de los principios teóricos de la fe en el hombre que vino a descubrir la sofística.

Nacidos en este mundo, rico en construcciones teóricas y en acontecimientos vividos, los poetas trágicos van haciéndose de todo un universo ideológico, que llega a constituir su propio sistema de ideas morales.

Imbuidos todos ellos, en el fondo, del pensamiento tradicional que presenció Maratón y Salamina, del que como un rasgo de sangre nadie puede desprenderse, sus obras reflejan ideas de corte muy tradicional, así sobre todo Esquilo, pero no sólo él, sino también hombres más jóvenes, como lo son Sófocles o Eurípides.

Estos dos últimos, como le ocurrirá a Aristófanes, conocen la política pragmática que guía la vida de Atenas durante la primera mitad de la guerra civil, y la demagógica e irracionalista que preside su segunda parte. Ellos, además, tienen ya perspectiva para juzgar al verdadero *hombre inteligente* que en todos los sectores sociales de su momento se debió admirar: a Temístocles. Ellos van a reconocer, y ahora ya no sin temor, a un nuevo Temístocles en la apasionante personalidad política de Alcibíades.

Y junto a una reacción moralizante, que refleja un sector muy amplio del pensamiento de ambos trágicos, hay sobre todo en Eurípides y por cierto en Aristófanes, una tremenda admiración por la inteligencia humana, a veces mal encubierta, otras claramente afirmada.

Nada mejor que el héroe arcaico con su inteligencia-engaño puede servirles para actualizar en sus héroes el engaño puesto al servicio de la inteligencia, entendida ahora ella como capacidad racional capaz de modelar las estructuras del universo y su propia proyección dentro de él.

No hay que ser demasiado exigente y pretender que un hombre,

un filósofo, un poeta, igual es, posea un pensamiento absolutamente uniforme. Su nivel de pensamiento, como el de una época determinada, constituye siempre un sistema histórico y sometido a la historicidad por su misma naturaleza, abierto al pasado y al futuro, por tanto jamás cerrado.

No es incoherencia de ideas ni ausencia de criterios éticos lo que sostenemos que hay en los autores que son objeto de nuestro estudio, en relación concretamente con el tema que nos ocupa, del engañar del héroe; es simplemente convergencia de ideas de índole diversa, puntos de vista, que en momentos determinados polarizan la atención, relegando, por oposición, otros a un término secundario.

Lo que vamos a develar a continuación es precisamente qué posiciones de juicio constituyen el sistema de pensamiento de cada autor trágico y en qué forma utilizan el substrato que el mito les ofrece para expresar nuevas ideas, las del momento histórico que les ha tocado vivir y de las que, como es natural, en mayor o menor proporción de unas u otras, son portavoces.

1. En el sistema de pensamiento de Esquilo

1.1. Posición neutra y subordinación a una esfera de moralización

La trampa de Clitemestra y Egisto para llevar a cabo la muerte de Agamenón, como tantos otros temas, lo ha recibido Esquilo del substrato previo de la tradición. El tema del engaño ligado a la cadena de crímenes de la casa de Atreo es consustancial con el mito y en consecuencia el poeta lo utiliza.

Esto constituye lo que llamamos primer nivel. Esquilo construye su propio mundo ideológico sobre una temática legendaria añeja. En ella el héroe actúa con engaño y con él triunfa.

Es sumamente interesante el hecho de que el héroe triunfe con la astucia y el vencido sea el sabio y el poderoso. Es, no obstante, como ya antes se había venido observando, una constante ligada al mito heroico que la tragedia conserva, como hemos de repetir con frecuencia.

Este héroe trágico triunfa con la mentira cuando su acción está inserta en el orden divino, cuando ella corre paralela a la voluntad del dios. En ese caso la divinidad está al lado del triunfo y el engaño obra a favor del héroe.

Es ésta una concepción previa, premoral más bien que moral o inmoral; pero tan arraigada al mito y al cuento popular, que ni siquiera al introducirse en nuevas formas de pensamiento, al menos relativamente racionalizadas y moralizadas, se elimina. Queda indisolublemente unida al héroe, que es un ser aparte.

La figura de Clitemestra y su engaño ya se censuraba precisamente en la *Odisea*;[1] el calificativo que allí se le aplica de *dolométis —de pensamientos engañosos—* es claramente peyorativo. Posteriormente Píndaro,[2] que no gusta de tocar esos temas en general, sí que alude al crimen traicionero de la reina de Argos, condenándolo sin atenuantes.

En la poesía épica —en Píndaro es demasiado arriesgado hacer extensible la misma afirmación—, la crítica a Clitemestra no es por la acción engañosa intrínsecamente considerada, sino porque ella concierne a la esfera de la familia y a la de la autoridad legítima.

Esta censura concreta del personaje en cuestión es la que está presente en Esquilo. O sea, su posición, según más adelante se verá con detalle, se halla en estrecha relación con las formas del pensamiento más tradicional.

Con relación a esta concepción premoral de que hablaba arriba, consistente en que el héroe gana con el engaño, siempre que su actuar discurra paralelo a la voluntad divina, observamos que a veces en *Agamenón* la traición de la reina se nos describe como un eslabón más en una cadena inevitablemente unida al destino de la casa de Atreo.[3] Otras se acepta como promovida por el crimen traicionero que implantó Agamenón al sacrificar a su hija Ifigenia.[4] La culpa de éste se describe como una impiedad[5] que provoca ira en la esposa,[6] ira en el pueblo;[7] y esa culpa la castiga dios.[8]

Así, Clitemestra es, desde cierto ángulo, un instrumento de la divinidad que castiga una culpa y su acción es paralela a la voluntad divina.

Sobre este substrato previo, que el poeta no niega e incluso aparece esporádicamente en las interpretaciones apuntadas líneas arriba, superpone su postura crítica que constituye el segundo nivel, el del pensamiento del mismo autor.

1. *Od.*, XI, 421, 439.
2. Píndaro, *Pítica XI*, 24 ss.
3. Esquilo, *Agamenón*, 770-771, 1178 ss.
4. Esquilo, *Agamenón*, 1523.
5. Esquilo, *Agamenón*, 220.
6. Esquilo, *Agamenón*, 153.
7. Esquilo, *Agamenón*, 457-458.
8. Esquilo, *Agamenón*, 461-462.

Pasemos a analizarlo pues:

El tema del engaño no es el central en la tragedia, ni siquiera lo es la acción de Clitemestra y Egisto, sino el destino de Agamenón, presentado como hombre justo e injusto al tiempo, como instrumento de castigo y culpable simultáneamente. El problema que se suscita es el de la injusticia que hay o puede haber en toda acción humana, aunque ella sea en principio justa. La acción de Clitemestra y Egisto la utiliza el poeta como instrumento que castiga la culpa de Agamenón.

A esta problemática se yuxtapone, no obstante, la que nos interesa concretamente.

En la adopción de este tema, Esquilo no hace como en muchas otras ocasiones con elementos heredados de la tradición, que son obstáculos para la expresión de sus propias ideas: tratarlos de un modo meramente enunciativo, relegándolos a oscuro y segundo término.

Por el contrario, en *Agamenón* el tema mítico del engaño del héroe ocupa una posición conscientemente relevante que vuelve a reforzarse en igual sentido en *Las coéforos.*

El autor utiliza el tema mítico básico para desarrollar ideas propias. Lo que se somete a crítica por él, no es el hecho mismo de actuar con engaño, aparte de toda situación dada, sino que la acción se condena única y exclusivamente porque implica una traición que viola la justicia debida al esposo, al varón que es un héroe por demás y al rey como autoridad legítimamente constituida.

Su posición, pues, está en la línea del pensamiento tradicional, que excluía el engaño de un número determinado de esferas de relaciones humanas.

Para llevar a cabo esa censura del engaño, en la medida en que es contrario al citado número de esferas, Esquilo previamente confiere a Clitemestra y Egisto, por oposición a Agamenón, caracteres exclusivamente negativos.

O sea: si por una parte Agamenón es presentado con la doble faceta de *hybris —soberbia—* y de justicia, por otra, es el hombre que vuelve victorioso de una campaña, en principio justa, es un héroe preservado por los dioses, encarna el principio de autoridad como esposo y como rey.

Frente a esas prerrogativas que posee Agamenón, Clitemestra y Egisto, por oposición, se polarizan, adquiriendo unos caracteres en los que los rasgos heroicos se han convertido en negativos, como ocurre con muchos personajes de Eurípides; con todos los traidores, desde Menelao de *Andrómaca* hasta los tiranos Lico y Euristeo.

Con esos rasgos negativos se nos describen; Clitemestra se jacta de su crimen,[9] posee un carácter tiránico, le es igual el elogio que la condena de su acto, tiene una forma de hablar audaz, es orgullosa de alma, habla con desprecio. Egisto igualmente, por oposición a Agamenón, es presentado por el poeta como cobarde,[10] se vanagloria también con arrogancia de su triunfo por medio del crimen, adopta una posición radicalmente tiránica, e intenta consolidar su poder por la violencia de las amenazas.[11]

Así pues, se somete a censura la acción de ambos personajes, no porque el medio utilizado sea el engaño sino por la situación en la que ella tiene lugar.

El engaño de Clitemestra se condena en cuanto implica una traición que va contra la justicia debida por una mujer a su marido. O sea, se condena la traición a un vínculo social más amplio que el de la sangre. La censura a ello está expresada en las inconexas profecías de Casandra, que abomina de tal crimen, llamándolo un *mal tremendo,*[12] insoportable para los amigos, es decir, para las personas de justicia, leales, difícil de curar.[13]

¡Oh miserable! ¿Vas en verdad a hacerlo?
A tu marido de igual lecho
lavándolo en el baño — ¿Cómo diré el final?
Pues esto será rápido: se alza mano tras mano
en dirección a él.

El coro expresa igual censura repetidamente, la idea del crimen como traición al lecho conyugal, lecho innoble, crimen traicionero, la idea de la impiedad que tal proceder contra la justicia supone, opuesta a toda lealtad al amigo.[14]

¿Cómo llorarte? ¿Qué
  desde mi pecho fiel decirte?
Yaces ahora en la tela de la araña,
  con muerte impía la vida exhalas,
. . . .
En este lecho innoble por un crimen
traicionero vencido.

9. ESQUILO, *Agamenón*, 1372 ss.
10. ESQUILO, *Agamenón*, 1633-1635, 1643-1645.
11. ESQUILO, *Agamenón*, 1636 ss.
12. ESQUILO, *Agamenón*, 1102.
13. ESQUILO, *Agamenón*, 1107-1111.
14. ESQUILO, *Agamenón*, 1489-1495.

La misma censura se repite en *Las coéforos*.[15] Se condena el crimen de la mujer contra el esposo cuyos hijos llevó en sus entrañas. Se califica por ello su acción de impura, impureza que está en relación con el sentido religioso de impiedad,[16] de audacia y de espíritu injusto.[17]

La idea de la impureza y la impiedad que supone el crimen de Clitemestra al esposo, lleva a compararla con un animal venenoso cuyo solo contacto contamina; es un claro calificativo que indica que se la concibe como el fármaco. Esta misma forma de concebirla como un fármaco, está expresada en Agamenón.[18]

> ¿Qué veneno, oh mujer,
> comida criada en tierra o bien bebida
> gustando que brotara de la mar,
> aceptaste este crimen, las maldiciones populares?
> Arrojaste, cortaste: serás mujer sin patria,
> odio del pueblo todo.

El engaño es censurado por ser la obra traicionera de una mujer audaz que está negativamente concebida al oponerla a un varón, que es al fin un héroe vencedor que vuelve coronado de gloria y que la proporciona a su patria.

Son sólo dos los lugares en que la traición de la mujer se opone al valor del varón.

Desde nuestro punto de vista moral no sería éste un argumento suficientemente válido, pero sí lo es desde el punto de vista de Esquilo, sobre todo basándose en la oposición. Sigue siendo su posición moral muy tradicional.

Tal censura se pone en los labios de Casandra, donde se la vuelve a comparar con monstruos maléficos, se la llama ser infernal, que alienta odio.[19]

> Ha declamado largamente la lengua alegre de esa perra odiosa y, cual ruina traidora, hará con malas artes. Ésta es su audacia: una mujer asesina del varón.

La censura, basándose en la oposición, vuelve a repetirse con igual sentido en *Las coéforos*.[20]

15. Esquilo, *Las coéforos*, 973-1005.
16. Esquilo, *Las coéforos*, 986.
17. Esquilo, *Las coéforos*, 996.
18. Esquilo, *Agamenón*, 1407-1411.
19. Esquilo, *Agamenón*, 1229-1238.
20. Esquilo, *Las coéforos*, 624-630.

¿Es a destiempo como a una esposa odiosa
imprecan lejos del palacio,
y a tramas de la mente pensadas por mujer
contra un varón violento temor del enemigo
para así honrar el frío hogar de este palacio,
la lanza mujeril falta de audacia?

El engaño es criticado también, en la medida en que su utilización por Clitemestra y Egisto implica una traición que viola la justicia debida a la autoridad legítimamente constituida. Por ello se considera un crimen que merece que se le castigue con la lapidación, como corresponde a los delitos de alta traición.

Sobre un nuevo mito versan *Las coéforos.*

Veamos el tema arcaico sobre el que el trágico crea su obra, así como van a hacerlo Sófocles y Eurípides más tarde.

Una de las figuras más interesantes de héroe que utiliza en la acción el engaño, es sin duda la de Orestes.

Dos factores contribuyen a crear esta situación de especial interés.

Uno de ellos es el conglomerado de rasgos que acompañan a su personalidad tal como se nos presenta en los tres trágicos. Orestes no sólo es el héroe que utiliza la intriga sino uno de los muy escasos al que va ligado el tema del disfraz, suplantación de personalidad. A él va también enlazado, con variantes de escasísima o ninguna relevancia, la explotación de la historia falsa.

Otra razón por la que la figura de Orestes es interesante de forma especial, es porque se muestra con todos los caracteres del salvador y como a tal se le invoca en repetidos lugares que veremos más adelante. Con ello confluye el hecho de que actúa impulsado por la divinidad y carece de *hybris* —soberbia— por tanto. Incluso se le aplica el calificativo de *divino* en *Las coéforos.*[21] A tal idea de salvador va ligado el sueño de Clitemestra en *Electra* de Sófocles, en el que ve florecer el cetro de Agamenón.[22]

A ello se suman los caracteres opuestos, convergentes en él. Se le concibe con rasgos monstruosos, teriomórficos, en el sueño de Clitemestra en *Las coéforos,*[23] donde ella ve una serpiente.

Se mancha con un crimen de sangre y es por ello impuro. La lo-

21. Esquilo, *Las coéforos*, 855.
22. Sófocles, *Electra*, 417, 430.
23. Esquilo, *Las coéforos*, 531.

cura enviada por la divinidad como castigo de su culpa es otra de sus características.

Coincide en él otro rasgo interesante: es el hijo menor, cuya vida corre un peligro inminente, vive como desterrado, se halla en situación de debilidad frente a enemigos poderosos, pero en cambio en él está cifrada la esperanza del renacer.

Tales son los rasgos más significativos que acompañan al héroe en los tres trágicos, rasgos positivos y negativos en su base.

Es su figura la que en la tragedia, pese a la depuración a que se la ha sometido, conserva más ciertos caracteres típicos del héroe tal como se concibe en el mito y en el culto.

Por ejemplo, a Orestes, Heródoto[24] le aplica caracteres gigantescos, rasgo que, aunque no aparezca en esa forma en la tragedia halla sus huellas en ella, al invocarlo como *divino,* como salvador, reiteradamente; es, al fin, conferirle unos rasgos de sobrehumana grandeza, pero depurados.

Los héroes son hijos de dioses y están próximos al mundo de lo divino, si bien incurren en *hybris* con respecto a la divinidad siempre, y por ello son castigados. Nuestro héroe está directamente protegido por Apolo aunque, al actuar en la concepción de la tragedia de acuerdo con la voluntad divina, se le exime de todo rasgo de *hybris.*

El teriomorfismo es uno de los rasgos típicos del héroe arcaico; no deja de ser curioso que Clitemestra sueñe con una serpiente y Orestes se defina a sí mismo como tal.[25] Pero hay otro rasgo totalmente positivo: el tema del disfraz unido a su figura, tema procedente de una previa concepción en la que el héroe tiene caracteres teriomórficos.

Otra característica del héroe es que mata a sus parientes próximos; la tiene también Orestes.

La locura es otra anormalidad frecuente en el mundo heroico; como locura se presenta el castigo de las Erinis sobre el héroe impuro.

El tema del engaño y la astucia es sabido que es patrimonio de todo el mundo heroico y divino. La intriga, la utilización de la mentira, la astucia en la historia falsa, todo ello está presente en nuestro héroe.

La otra razón por la que ocupa un lugar destacado, es debido a que la figura de Orestes es la única que conservamos íntegramente

24. Heródoto, I, 68.
25. Esquilo, *Las coéforos*, 540, 550.

tratada por los tres trágicos; y ello nos permite, con indudablemente mejores posibilidades de penetración, establecer las divergencias entre los tres, al operar sobre una misma base.

Así pues, estas características expuestas las consideramos la base previa, el primer nivel común a todos. Sobre él, tenemos la utilización por cada uno de ellos del mismo elemento, en función de la expresión de concepciones propias, o sea, el segundo nivel, del que nos vamos a ocupar a continuación.

En *Las coéforos* Esquilo ha conservado todas las características tradicionales unidas a la figura de Orestes, que veíamos antes: el engaño, el disfraz, el tema de la debilidad de ambos hermanos huérfanos. Pero lo ha utilizado dentro de un nuevo sistema de ideas, en el cual la acción que con el engaño se lleva a cabo, tiene por objeto la implantación de la justicia divina, y Orestes es ante todo la figura del salvador.

Esquilo ha convertido al personaje mítico en un héroe que actúa impulsado por la divinidad, que incluso es su instrumento, por tanto su acción discurre totalmente concorde con la voluntad divina y está inserta en su orden.

Conserva intacto el tema del engaño de los hermanos, con el que triunfan, sin hacer ni el menor juicio sobre él, o sea, adopta una posición neutra con respecto a la moralidad o no moralidad del engaño del héroe por sí mismo. Posición neutra que ya hemos visto coincide con la adoptada en *Agamenón.*

Pero en cuanto a la acción misma, por el contrario de lo que observamos en *Agamenón,* donde había condena del engaño —no por sí mismo sino por la situación en que se daba, por la traición contra la justicia que arrastraba consigo—, en *Las coéforos* no hay condena de ningún tipo. Y ello se debe a que la acción de Orestes y Electra, desde el momento que se concibe como identificada con la voluntad divina, sufre un proceso de asimilación a la misma y queda marcada con rasgos exclusivamente positivos; se convierte en un acto de justicia, o de venganza que es justicia al tiempo, y su triunfo es símbolo de la implantación y triunfo de la misma Justicia divina.

El énfasis que se confiere al hecho de que ambos actúen dentro de la voluntad divina, lo muestra la reiteración del mismo concepto,[26] idea que en *Las Euménides*[27] vuelve a recogerse en un sentido aún más reiterativo.

26. Esquilo, *Las coéforos,* 269, 297, 435 ss., 512, 554 ss., 899, 904, 939-941, 953, 961, 1026 ss.
27. Esquilo, *Las Euménides,* 64 ss., 200-203, 464-467, 579.

Ahora bien, no hemos de pensar que esa implantación de la justicia divina se la conciba unida a la verdad en la acción humana, ni sancionadora de la utilización del engaño, desde el momento que con ella triunfa el héroe que con él actúa.

El engañar en la acción humana es secundario, irrelevante. Por medio de él puede imponerse el triunfo de otra Verdad que está más allá de la humana.

La divinidad puede servirse del engaño para que triunfe la Verdad.

Es ejemplificador a este respecto algunos elementos que perviven en *Las Euménides*: las Erinis aluden, refiriéndose a Apolo a *los engaños invencibles de los dioses*.[28] Se le acusa de haber engañado a las Moiras en gracia a Admeto.[29] Apolo argumenta en defensa de Orestes en términos de persuasión, pero empleando argumentos falsos[30] y escuda arteramente los razonamientos comprometedores.

Pero todos esos argumentos que están presentes sin ser negados Esquilo los pasa por alto; todos ellos son secundarios al lado de lo que se impone: el triunfo de otra Verdad, la divina, unida a su justicia. Y ésa la poseen Apolo y Zeus.[31]

> Hablaré ante vosotros, gran tribunal
> sacro de Atenas, con justicia; y, adivino
> cual soy, no os mentiré. Jamás he dicho en mi
> trono profético, ni sobre un hombre o una mujer
> o una ciudad alguna cosa que Zeus no me
> ordenara, padre de los Olímpicos. Os invito a
> enteraros de la fuerza que tiene lo que es justo
> y a seguir las decisiones de mi padre. Que el
> juramento no es más fuerte que Zeus.

Orestes es la figura del salvador a quien acompaña la justicia divina, pero actúa con engaño. Ese engaño no es criticado. En contraposición Clitemestra y Egisto son el símbolo del mal, de las tinieblas, de la injusticia y por ello su antiguo engaño se censura una y otra vez.

Es sumamente interesante este contrasentido presente en el mismo contexto —al integrarse el mismo tema, el engañar, cada uno en un polo de la oposición— entre la figura de Orestes y Elec-

28. Esquilo, *Las Euménides*, 845-846, 879-880.
29. Esquilo, *Las Euménides*, 727-728.
30. Esquilo, *Las Euménides*, 625 ss., 657 ss.
31. Esquilo, *Las Euménides*, 615-621.

tra (salvación aparecida en el momento del duelo, cambio del mal al bien) y la de Clitemestra y Egisto (dolor, muerte, mal, injusticia y falsedad).

En otras palabras: la polarización se realiza al oponer el bien, encarnado en el salvador, frente al mal encarnado en los antiguos traidores.

El primero para triunfar utiliza el engaño, los segundos lo utilizaron un día. El elemento es el mismo; pero al ser instrumento para el triunfo del bien se acepta, sin crítica, y al haber sido instrumento utilizado para lo que es el mal, se critica.

La oposición se establece entre los poderosos con injusticia y los hermanos indefensos pero justos.

Este tema es el central antes de la acción. Invocan a Zeus como testigo de su impotencia como huérfanos privados de sus derechos.[32]

> Zeus, Zeus, sé testigo de esto:
> mira a los hijos huérfanos del águila su padre,
> que murió entre los lazos y entre las espiras
> de una cruel serpiente.

Nueva invocación a Zeus, como seres privados de padre, con lo que se le compromete a ayudarlos.[33]

> Y el florecido doblemente
> Zeus, ¿Cuándo lanzará su mano,
> ¡ay! ¡ay!, unas cabezas degollando?
> sea esto verdad para esta tierra.
> Justicia exijo tras de la injusticia.
> Oídme, tierra y potencias del infierno.

El factor que completa la oposición establecida entre los poderosos sin justicia y los débiles con ella es aún más relevante que el primero.

Frente a la injusticia de Clitemestra y Egisto —la impureza, unida a la idea del palacio que yace en la tierra de las tinieblas y de la ruina—, se opone la idea de la salvación, unida a la justicia y a la victoria, enlazada con los conceptos de la luz y la liberación.

Continuamente ambos conceptos se mantienen en estrecho paralelismo, desde la aparición de Orestes en el momento del duelo y del llanto hasta el canto tras el triunfo, aumentando progresivamente la conciencia de la oposición entre lo positivo y lo negativo.

32. ESQUILO, *Las coéforos*, 246 ss.
33. ESQUILO, *Las coéforos*, 394-399.

Orestes es al tiempo juez y vengador.[34] Ante la tumba de Agamenón se pide la aparición de un liberador del mal[35] y se recibe al héroe como la esperanza de una semilla salvadora.[36] Ambos hermanos son reconocidos como libertadores de su casa.[37] Se invoca a Zeus para que proteja la acción de los héroes y su triunfo sea garantía de que la Justicia divina es firme, al ser salvadora.[38]

Ahora a mí que te lo pido, padre
Zeus de los dioses del Olimpo,
dame que el hado de esta casa
sea firme para los que buscan
la Justicia y lo vean.
Con justicia he hablado toda frase,
oh, Zeus, tú la protejas.

El triunfo de Orestes se pide como símbolo de la luz, de la libertad del palacio, por oposición a las tinieblas.[39] La ruina actual del palacio se opone a lo que implica el triunfo de Orestes que hará resplandecer el fuego, la luz de la libertad y su autoridad legítima, opuesta a la tiránica de Egisto y Clitemestra.[40]

Al acto de Orestes se le llama *castigo traidor,* pero esto es totalmente secundario para Esquilo, lo realmente importante es que por medio de él, triunfa la Justicia.[41] Se lanzan gritos de alegría.[42] Quedan pues los rasgos premorales subordinados a una superestructura moralizada.

Lanzad gritos faustos / del palacio real
por la huida de males / y derroche de oro
por dos criminales.

La luz resplandece, el palacio se levanta, es un canto de salvación.[43]

La luz puede verse / fue la gran cadena
rota del palacio.
¡Arriba la casa! Demasiado tiempo
yaciste en el polvo.

34. Esquilo, *Las coéforos*, 120.
35. Esquilo, *Las coéforos*, 160-163.
36. Esquilo, *Las coéforos*, 235.
37. Esquilo, *Las coéforos*, 264.
38. Esquilo, *Las coéforos*, 783-789.
39. Esquilo, *Las coéforos*, 807-811.
40. Esquilo, *Las coéforos*, 855 ss.
41. Esquilo, *Las coéforos*, 946-952.
42. Esquilo, *Las coéforos*, 942-943.
43. Esquilo, *Las coéforos*, 962.

En función de la oposición señalada en las líneas precedentes, hallamos el contraste entre la ausencia de censura del engaño utilizado por Orestes y Electra, frente a la censura del de Clitemestra.

El corifeo no hace reproches a Orestes,[44] el coro acepta el plan propuesto por el héroe y actúa de colaborador de él; se hace una invocación a Hermes, como dios de la oscuridad y el engaño, para pedir su alianza en la victoria de la trama de Orestes. Es el momento en que una mentirosa persuasión ha de luchar para proporcionar el triunfo al héroe.[45]

> De Maya el hijo ayude como es justo
> pues es el más capaz si quiere
> soplar propicio sobre algo.

En contraposición, la censura a la traición de Clitemestra, en una larga tirada coral en que se critica la traición de otras mujeres del mito, arrastradas por un amor ilícito.[46]

En contraposición también, la crítica acerba de Orestes a la traición de Clitemestra, que sería banal por nuestra parte interpretar como un medio utilizado por el héroe para justificar su propio engaño.

Es sencillamente el diferente significado adquirido por un mismo significante, al integrarse en dos contextos opuestos.[47] En *Las Euménides* la contraposición se mantiene en igual sentido; Orestes se apoya en la traición de Clitemestra,[48] también en la tercera obra de la trilogía y Apolo, que ha estado al lado del triunfo con engaño, utiliza como argumento de persuasión que mueva a compasión el énfasis con que se expone la traición de Clitemestra como acto abominable.

2. En el sistema de pensamiento de Sófocles

2.1. Posición neutra y subordinación a una esfera de moralización

En *Electra* Sófocles adopta el mismo substrato básico heredado de la tradición a que nos referimos anteriormente con detalle, intro-

44. Esquilo, *Las coéforos*, 1043.
45. Esquilo, *Las coéforos*, 812-814.
46. Esquilo, *Las coéforos*, 585 ss.
47. Esquilo, *Las coéforos*, 973, 1006.
48. Esquilo, *Las Euménides*, 460 ss.

duciendo con relación a Esquilo algunas innovaciones. Orestes se nos presenta no sólo protegido e impulsado por la divinidad a llevar a cabo su acción, sino que dentro del oráculo de Apolo se incluye la táctica que el héroe ha de utilizar: el engaño.[49]

> Cuando fui al oráculo Pitico, para saber de qué manera podría tomar justa venganza de los asesinos de mi padre, Febo me respondió lo que vas a oír al momento: que yo mismo, sin ayuda de armas, ni de ejército, sino con engaños, perpetrara furtivamente el justo sacrificio, reservado a mi brazo.

Otra innovación es el desarrollo más extenso del tema del engaño. Esta larga explotación del citado tema, si bien, por una parte tiene por objeto poner de manifiesto la situación diametralmente opuesta de Electra y Clitemestra y crear una prolongación del *suspense* previa a la *anagnórisis* entre los dos hermanos, por otra parte también es un intento de innovar en algún sentido sobre un tema en el que, en lo que respecta al juicio moral, su posición es esquílea.

Sófocles ha elegido en sentido distinto al de Esquilo, al eliminar los rasgos de debilidad de ambos hermanos para conferir mayor énfasis y marcar en sentido positivo los de deseo de venganza e implantación de la justicia, en cuanto supone el castigo de la culpa de Clitemestra y Egisto, como acción impía; y en cuanto supone la recuperación de los propios derechos legítimos y justos, de los que los héroes están desposeídos.[50]

Éstas son, respecto al mismo substrato, las diferencias de Sófocles con relación a Esquilo. Diferencias que no creo que introduzcan factores significativos de ningún tipo en lo concerniente al enjuiciamiento moral del engaño heroico por parte de Sófocles.

Estas diferencias se deben a dos condicionamientos que no afectan a la sustancia de nuestro estudio. Estos condicionamientos son los siguientes:

El tema de la venganza justa no es, a todas luces, un tema sofócleo. El tema del poeta realmente es el estudio de la situación de Electra,[51] la del héroe aislado en la gran coyuntura, que no cede, ni aprende, ni retrocede. El énfasis sobre la psicología de la he-

49. ESQUILO, *Las Euménides*, 625-639.
50. SÓFOCLES, *Electra*, 32-38.
51. Cf. sobre el tema de la situación de la heroína, el realmente sofócleo, CH. P. SEGAL, *The Electra of Sophocles*, *TAPhA* 97, 1966, pp. 473 ss.; C. H. WHITMANN, *Sophocles*, Harvard Univ. Press, 1951, pp. 152 ss.; H. MUSURILLO, *The light and the darkness*, Leiden, E. Brill, 1967, p. 95.

roína oscurece la posición moral de Sófocles con relación al oráculo de Apolo y a la acción con engaño, e incluso a la acción misma.

Sófocles, en lo que respecta al tema que nos interesa, está demasiado condicionado por Esquilo cuya línea ideológica sigue.

Y por otra parte, por una materia mítica que no le ofrece campo muy propicio para utilizarla en función de sus ideas. Por ello, todas las innovaciones en relación con el oráculo concreto del dios de Delfos y con la prolongación de la intriga, no dejan de parecer un mucho forzadas.

No creo que afecten absolutamente nada el enjuiciamiento fundamental del engaño, que sigue siendo convergente con el de Esquilo.

Veamos ahora esa convergencia entre ambos.

En cuanto a la utilización de la mentira silencia todo juicio sobre la moralidad o no moralidad de ella intrínsecamente; en resumen, vemos repetida la posición neutra del autor con relación a un elemento heredado y arraigado al mito.

Con relación a la acción misma, vuelve a repetirse igual juicio que en *Las coéforos*: carencia de censura en ningún sentido. Por tanto se acepta la acción heroica engañosa sin someterla a crítica, ni por sí misma, ni por la relación a la situación; y esto en función de que el autor la interpreta como obra de la justicia. No hay conflicto, por tanto, entre la voluntad divina y la de los héroes; ellos están insertos en el orden divino, no incurren en consecuencia en *hybris* y triunfan con su argucia; la divinidad vuelve a estar al lado del triunfo con engaño.

O sea, el mismo tema se acepta por Sófocles, introducido en un nuevo contexto ideológico, convergente con el de Esquilo: los héroes tienen la justicia de su parte, frente a los culpables, censurados también, por oposición, repetidas veces;[52] y su acción implica venganza, que es el triunfo de la Justicia y el resurgir de la salvación, simbolizada en la figura de Orestes, que es una especie de deus ex machina.

Veamos ahora algunos textos en los que se pone de manifiesto que la acción de Orestes y Electra se interpreta como obra de la Justicia humana, que discurre paralela a la divina; y a continuación, aquellos en los que el triunfo de su acción implica el renacer de fuerzas salvadoras.

Ya que ambas concepciones al imponerse como positivas convierten al medio empleado para su consecución en un instrumento

52. SÓFOCLES, *Electra*, 121-127, 197-199, 271-281, 558-562, 577-611, 766-768, etc.

con valor moral, neutro por sí mismo y aceptado porque lleva al triunfo de los valores positivos: Justicia y Salvación.

Obra de justicia, y por tanto inserta en la voluntad divina.[53]

> Oh tierra de mis padres y dioses del lugar, concededme un feliz éxito en este viaje; y tú también, palacio de mis antepasados. Pues es a ti a quien vengo, como purificador, en nombre de los dioses, según la justicia.

La justicia está en los deseos de venganza de Electra.[54] Idea que está unida a la de venganza, ya que la segunda es el medio de imponer la primera.[55]

> Palacio de Hades y de Perséfone, Hermes subterráneo, Poderosa Maldición, venerables Erinis hijas de los dioses, que tenéis vuestra mirada fija en los hombres muertos contra justicia... venid, prestad vuestra ayuda, vengad la muerte de mi padre.

A la idea de la salvación van unidas también de forma inseparable las de la Justicia y la Venganza. El sueño de Clitemestra, que ve florecer el cetro de Agamenón, es claro simbolismo del renacer que consigo lleva Orestes.[56] Sueño que interpreta el coro en términos de justicia y de venganza.[57]

> Si no soy adivino desatinado y falto de juicio, va a venir la anunciada por esta profecía, la Justicia trayendo en sus manos justo triunfo. Vendrá, la de mil pies y mil manos, la que se oculta en terribles emboscadas, la Erinis de pies de bronce.

Electra recibe a Orestes como salvador de la casa y luz que trae un felíz día. La misma idea del salvador, portador de Justicia y Venganza se vuelve a expresar,[58] y el coro no tiene nada que reprochar.[59]

2.2. Crítica moral

La leyenda en torno a Filoctetes, abandonado en la isla de Lemmos e intentado devolver a Troya por medio de engaños después

53. Sófocles, *Electra*, 67-70.
54. Sófocles, *Electra*, 338-339.
55. Sófocles, *Electra*, 110-120.
56. Sófocles, *Electra*, 417-423.
57. Sófocles, *Electra*, 473, 515.
58. Sófocles, *Electra*, 1384, 1397.
59. Sófocles, *Electra*, 1424.

de diez años de olvido, tiene bastantes antecedentes en el momento que Sófocles crea su drama.

Píndaro alude a la leyenda en la *primera Pítica*. Pero el tema del engaño es sin duda el central en la obra de Esquilo, de la que sólo se conservan escasos fragmentos, sin que sea posible llegar a saber cuál fuera su posición moral con relación al tema.

Sobre el mismo asunto, la tragedia de Eurípides tampoco conservada, es del año 431, o sea, al menos veinte años anterior a la pieza de Sófocles, de fecha insegura, entre el año 413 al 406 en que muere el autor.

La obra se escribe, pues, casi a finales de la guerra civil, y verdaderamente sólo teniendo este dato en cuenta podemos hacernos cargo de todo el fondo moralizante que el autor ha puesto en ella.

Sófocles utiliza magistralmente el mito para censurar una realidad ya harto vivida en la Atenas de su tiempo: a saber, la utilización de la mentira al servicio de la razón de estado, al servicio en suma del pragmatismo político.

Es ello lo que constituye el segundo nivel o sistema ideológico del autor, que va a ser objeto de análisis en las páginas siguientes.

El engaño es condenado moralmente por sí mismo cuando se utiliza como arma al servicio de la razón de estado en manos del político que no retrocede ante la falsedad ni la traición, el que maquina artimañas guiado por su propia inteligencia, el hombre que encarna el nuevo sentido de *sophós —sabio—*, desligado de la justicia, incluso en contra de ella, la concepción del político profesional, producto de la democracia en sus vertientes abiertas a la demagogia y de la desmoralización subsiguiente a la situación creada por la guerra civil. Se trata del hombre de estado para quien la *areté —excelencia—* consiste en capacidad de éxito, sin que ella vaya unida a la rectitud de los medios usados para conseguirla.

La condena del engaño con fines políticos es radical; condena que revela la desconfianza en este nuevo tipo humano para el que la sabiduría radica en el éxito divorciado de la justicia.

A este respecto la obra más moralizadora es *Filoctetes*. En ella, a la condena de Odiseo se superpone la posibilidad de una superación al fin de la acción, encarnada en la figura de Neoptólemo y su evolución a lo largo de la trama dramática. Posibilidad de superación que manifiesta la añoranza de una actitud política que aúne sabiduría y justicia, y la condena de su contrario.

A nivel de autor, hemos de pensar que Sófocles, a través de toda su obra, encarna la crítica más radical del engaño consciente

en la actuación humana. Él, a este respecto, ha llevado a su máxima depuración el concepto de héroe; purificación que, por otra parte, ha tenido por consecuencia la creación de reverso del héroe tramposo, el que está en el error, como son Áyax, Antígona, Deyanira, Edipo, etcétera.

El héroe de Sófocles, y esto no es casual, busca ansiosamente la verdad, no miente jamás, aunque su misma búsqueda le lleve a posiciones irracionales, criticadas también por el mismo Sófocles, pero al tiempo profundamente comprendidas y admiradas.

El héroe tramposo no abunda en la obra de este poeta y ello supone la moralización y condena tajante de él.

Ahora bien, a nivel de obra literaria, en *Filoctetes* se aborda el problema de la mentira utilizada por la razón de estado y en beneficio de ella; o sea, se aborda un problema patente en la Atenas de ese momento. Determinado por la problemática de la tragedia, que es, en nuestra opinión, la licitud o no de la utilización del engaño como arma política y el enjuiciamiento del nuevo tipo de sabio divorciado de la justicia, y no precisamente la problemática en torno a Filoctetes. Sófocles sitúa, frente al político pragmático, a su héroe típico: el veraz, el que puede estar en el error pero es consecuente consigo mismo hasta la muerte o la derrota.

Tal proyeccción del típico héroe de Sófocles es Filoctetes, que, al entrar a su vez en un nuevo contexto, pasa a ser la víctima de esa nueva política que busca el éxito, con o sin verdad, según la ocasión lo requiera.

Filoctetes critica encarnizadamente la actuación con engaño, pero situar esa crítica en palabras de su héroe típico no es suficiente camino para la condena y moralización que el autor pretende realizar, ya que Filoctetes es sólo una víctima, tiene rencor, no cede y, sobre todo, no puede actuar. Es por ello por lo que Sófocles, ante esa oposición de posturas y criterios establecida entre Odiseo y Filoctetes, tiene necesidad de crear la figura de Neoptólemo, que al ser quien puede actuar es quien moraliza realmente.

Es difícil admitir que en la crítica de Filoctetes esté el pensamiento moralizado de Sófocles en forma absoluta; pero al menos en parte, consideramos la condena del engaño en labios de este viejo héroe, condena del propio escritor.

No obstante, el juicio del autor se expresa de forma concreta por medio del de Neoptólemo.

Estudiamos pues, basándonos en los conceptos utilizados por Odiseo, el criterio de conducta del político pragmático, para luego

pasar a estudiar su crítica en la oposición de los conceptos utilizados por Filoctetes, y por último, en el enjuiciamiento de Neoptólemo.

Para Odiseo, *sophós* —*sabio*— es el hombre que maneja expedientes según la ocasión lo requiera. Esos procedimientos que el hombre sabio puede utilizar son: persuasión, violencia y engaño; pero cada uno requiere su momento, que está subordinado al éxito.

Cuando el éxito se ha obtenido por el procedimiento que más probabilidades de victoria ofrezca, no hay *amartía* —*error*— y el político inteligente se convierte en *kakós* —*cobarde*— si lo deja perder para atender a los consejos dictados por su propia conciencia.

Él mismo considera la actuación con engaño, forma de proceder *kaká* —*indigna*—; implica perder el pudor, es actuar como hombre *ádikos* —*injusto*— y *no ausebés* —*piadoso*—, según manifiesta, al decir Neoptólemo que en otra ocasión se mostrará justo y el más piadoso de todos los hombres, y al responder en igual línea a las acusaciones de Filoctetes, que él es el hombre que las circunstancias requieren, y que también puede ser en otra ocasión *díkaios* —*justo*—, *agathós* —*noble*— y *eusebés* —*piadoso*—.

En resumen, al imponerse el criterio de éxito, los conceptos *díkaios eusebés* y sus contrarios *ádikos, kakós, aiskhrón* se le subordinan, no son valores inmutables, sino dictados por las circunstancias y aparentes externamente. Para Filoctetes, *díkaios, agathós, eusebés* y sus contrarios *ádikos, kakós, aiskhrón,* son valores inmutables que no tienen nada que ver con el éxito. Para éste el hombre es por naturaleza una cosa u otra, sólo muy tarde y secundariamente afirma que se puede enseñar, pero no a ser *kakós*, sino a actuar como tal.[60]

Para el hombre que ha sufrido las injusticias de la razón de estado, la justicia, la nobleza y la piedad pertenecen a héroes como Áyax, Aquiles, Patroclo, Nestor, o él mismo; y todos esos valores fijos van ineludiblemente unidos a la verdad. Ellos tienen un patrón de sabiduría, a ello se refiere Filoctetes cuando ve con amargura que la guerra sólo aniquila a hombres como aquéllos y en cambio el *kakós* no muere, sino que medra con ella.

Este patrón de sabiduría es el opuesto al encarnado por Odiseo y por las directrices políticas de los Atridas, siendo ambos inconciliables: el nuevo sabio, para Filoctetes, es *kakós, ádikos, ais-*

60. SÓFOCLES, *Filoctetes*, 971-972.

khrón y ello va unido a la falsedad, es más, es así porque su actitud es cambiante. Censura que utilicen palabras *kalá* —*hermosas*— para hacer mal al indefenso.[61] Y juzga que la utilización de la palabra puede ser muchas veces el ocultamiento de la cobardía en la acción.[62]

Refiriéndose a los jefes políticos de cuya conducta es víctima, los llama *piratas y ladrones.*[63]

En estos juicios está en gran parte la posición ética de Sófocles; la censura, la tremenda desconfianza que le inspira el político que utiliza la oratoria como arma demagógica, idea expresada ya con anterioridad sobre todo al considerar a Menelao ladrón de votos.[64]

Filoctetes relaciona la verdad con los adjetivos *sano* y *libre.*[65] Esta relación establecida entre la verdad como propia de un hombre libre es idea del propio Sófocles, que establece igual relación en *Las traquinias.*[66]

Sófocles por medio de Filoctetes expresa algunas ideas que son crítica propia, pero ello no quiere decir que su código sea el de su héroe. Se halla tan lejos del código preconizado por éste, como del amoralismo de Odiseo, si bien utiliza al primero como vehículo para censurar los peligros del segundo.

Su moralización está en la creación de la figura de Neoptólemo, que alía algunas virtudes del héroe antiguo, al estilo de Filoctetes: valor, fidelidad, generosidad, con la eliminación de la *hybris* —*soberbia*— que éste posee, con otras nuevas que incluyen la humanidad y el odio a la mentira.

Neoptólemo llega a afirmar que es preferible ser vencido, si se actúa de acuerdo con los criterios de justicia individual, a la victoria separada de la propia justicia; así como reiteradamente afirma que los hombres llegan a ser injustos a causa de la mala enseñanza y no por naturaleza, como opina Filoctetes.

Así pues, Neoptólemo tiene unos criterios de valor fijos, que en parte son los mismos de Filoctetes; por ejemplo el concepto de que mentir es *aiskhrón* y *ádikon,* pero para él las virtudes proceden del carácter, no de la naturaleza innata —*physis*— y ese carácter es producto de la educación y por tanto perfeccionable. Los mismos

61. SÓFOCLES, *Filoctetes*, 1268-1269.
62. SÓFOCLES, *Filoctetes*, 1305-1307.
63. SÓFOCLES, *Filoctetes*, 643-644.
64. SÓFOCLES, *Ayax*, 1135.
65. SÓFOCLES, *Filoctetes*, 1006.
66. SÓFOCLES, *Las traquinias*, 453-454.

criterios de valor, pues, al integrarse de una forma de pensamiento no estática, sino dinámica, adquieren una nueva y positiva moralización.

Refiriéndose al político falso, al *sophós* —*sabio*— al estilo de Odiseo, afirma que el conducirse en tal forma es producto de la educación.[67]

Refiriéndose a la nueva sabiduría que busca el éxito utilizando el engaño, no basada en valores morales estables, afirma categóricamente que no va demasiado lejos.[68]

Para Neoptólemo, el actuar con engaño es propio de un hombre *kakós* —*cobarde*—, es actuar no *kalós* y vencer *kakós*; mentir es *aiskhrón* —*vergonzoso*—. Quiere actuar por medio de la persuasión, pero no del dolo.[69]

Más adelante, después de haberse dejado seducir a actuar contra sus principios, y duda, vuelve a expresar los mismos criterios:[70] no quiere seguir siendo *kakós* —*cobarde*—, o sea, mintiendo. Considera que es hablar de forma infame mentir; que sólo produce oprobio.[71]

A pesar de haber obtenido el éxito en su empresa, cree que ha cometido una falta —*armatía*— que radica en que el procedimiento utilizado ha sido el engaño.[72] Por tanto su éxito ha sido *vergonzoso y no justo*.[73]

Así pues, el engaño consciente es juzgado como una falta y a él van ligados los conceptos *kakós, aiskhrón,* y *ádikos*; y por tanto se opone a sus contrarios: *agathós, kalós* y *díkaios* que van ligados a la verdad y a la persuasión con verdad.

Sólo queda por dilucidar qué lugar ocupa la sabiduría en todo este panorama moralizado.

Efectivamente el mismo concepto se pone en juego en el enfrentamiento entre Odiseo y Neoptólemo. Éste dice a Odiseo:[74]

> Pese a ser sabio, no hablas con sabiduría.

Con la respuesta de Odiseo de que es Neoptólemo quien no actúa ni piensa sabiamente, se oponen los dos conceptos.

67. Sófocles, *Filoctetes*, 387-388.
68. Sófocles, *Filoctetes*, 431-432.
69. Sófocles, *Filoctetes*, 88, 94-95, 108, 112.
70. Sófocles, *Filoctetes*, 906.
71. Sófocles, *Filoctetes*, 908, 909, 842.
72. Sófocles, *Filoctetes*, 1228.
73. Sófocles, *Filoctetes*, 1234.
74. Sófocles, *Filoctetes*, 1244-1246.

Neoptólemo contesta simplemente que prefiere ser justo a ser sabio; se entiende que piensa en el criterio de hombre sabio encarnado por Odiseo.

La moralización es bien clara. Se oponen los dos conceptos de hombre *sophós*: el de Odiseo, que ya analizamos antes y el de Neoptólemo, para quien ser sabio implica ser justo, o sea, no mentir.

Desde el momento en que ambos conceptos se divorcian ese hombre puede ser sabio, pero no actúa como tal, y se convierte paulatinamente en *aiskhrós, kakós* y *ádikos*; esa sabiduría del nuevo político no va demasiado lejos, porque no procede del carácter, sino más bien del azar, y es aparente, no real. En la crítica sofoclea es superada por un tipo de humanidad simbolizada en Neoptólemo y por la realización en el terreno de la acción de sus criterios.

Efectivamente, Neoptólemo recurre, al fin, a la persuasión sin engaño, tal como pensaba al principio de la acción.

Ése es el ideal de Sófocles, ideal que no es nuevo por otra parte, ya que persuasión es lo que utiliza Tecmesa en *Áyax*, Hemón en *Antígona*, Creonte en *Edipo Rey*.

Que con respecto al éxito de esa persuasión, Sófocles sea menos optimista que Esquilo, no implica que deje de ser su ideal moral, sino simplemente que el mundo ideológico de Sófocles es bastante más complejo que el de Esquilo y hasta cierto punto menos inteligible que el de Eurípides, de quien en muchos rasgos está bastante más próximo que del primero.

3. En el sistema de pensamiento de Eurípides

3.1. Posición neutra sin subordinación a una esfera de moralización

En Eurípides, más que en ningún otro autor, parecen convivir varias personalidades; nada de asombrar, ya que él no es Esquilo, ni Sófocles, y no se presta a ser interpretado con los mismos criterios.

Con relación al tema del engaño, en general —no pienso en este momento sólo en el héroe de la leyenda— hay en el autor tres puntos de vista: condena la traición política, la que se lleva a cabo por conveniencia como es la de Jasón, la dictada por el

deseo de lucro como la Polimestor; y no sólo eso sino la falsedad de argumentos, la traición interior.

Exalta la lealtad en las relaciones humanas, admira al amigo fiel aunque su fidelidad le lleve a colaborar en la acción engañosa del héroe.

Y, paradójicamente, el tercer Eurípides es el que llena su escena de héroes que engañan.

Prescindiendo ahora de las argucias de los héroes en las obras de final feliz, quedan Hécuba, Medea y Fedra. La venganza a que se abocan por el dolor es el factor dominante en todas ellas; la pasión en sus diversas formas, entendida como enfermedad que hace débil la razón y que sitúa al héroe en condición de inermidad ante el mundo circundante, impotencia a la que éste responde con la fuerza de la astucia.

Eurípides se limita a estudiar al personaje, a plantear una situación que de hecho él saca por primera vez a la luz crudamente, y a comprender.

Es curioso que el poeta que en *Hipsípila* ha afirmado en términos contundentes que el pecado principal es el de la violencia, el de atentar contra la vida humana, pensamiento que se expresa en otros muchos lugares en forma menos explícita, pueda comprender la acción criminal de Hécuba y más aún la de Medea, Electra y Orestes, aunque condene, en otro sentido, las dos últimas.

En la misma obra donde se añora que *las palabras tuvieran un doble signo* para distinguir la verdadera de la falsa, donde se expresa la repulsa a la traición interior, donde a todas luces, no ya el amor de Fedra sino la calumnia es un acto moralmente censurable para Eurípides a la luz de sus ideas generales, no hay testimonio de ninguna clase dentro de la obra que nos lleve a pensar que condena la acción de la heroína; la comprende, sencillamente.

Por eso los héroes que en la obra de Eurípides engañan y son comprendidos, son los débiles, los que se hallan ante una situación desesperada, mientras, por todo lo demás, el engaño, y la falsedad se somete a dura crítica. Es este contraste el que crea nuestro interés, y lo que queremos dejar puntualizado es que el héroe que utiliza el engaño y es comprendido por el poeta, ocupa una posición aparte en su pensamiento y como tal hemos de aceptarlo.

En las tres tragedias que van a ser objeto de análisis seguidamente, *Hécuba, Medea* e *Hipólito,* el poeta no enjuicia el proceder

con engaño, pero tampoco, como veíamos en Esquilo y en la *Electra* de Sófocles, se subordina la temática arcaica a una esfera moralizada, que al imponerse deja en cierto olvido consciente el tema premoral.

Eurípides, por el contrario, utiliza el elemento procedente de la visión mítica del mundo, desempeñando un nuevo significado. Se trata sencillamente del mismo significante que, al integrarse en un nuevo contexto ideológico, pasa a expresar otro significado. El citado nuevo significado, en términos generales, consiste en los elementos irracionales que junto con los racionales conviven en el ser humano.

Apuntamos ahora solamente, ya que más adelante precisaremos mayores detalles, que el reconocimiento de los mencionados factores irracionales que existen en el hombre pertenece a las ideas de la época, concretamente a una estrecha relación entre el pensamiento de Eurípides y la concepción del hombre de la segunda sofística, de Gorgias concretamente.

La trampa que Hécuba tiende a Polimestor se acepta sin emitir juicio, al considerar que la acción con engaño es el único medio posible para llevar a efecto una venganza que, dictada por odio desmedido, es también castigo de una traición impía.

Anteriormente se estudiaron con detalle las razones psicológicas que operan dentro de la heroína hasta llevarla a emplear todos los medios existentes, por indignos que objetivamente fueren, cuando el dolor rompe los límites de lo soportable.

Hay un dato muy importante; es que no parece que exista en la tradición una leyenda que relacione a Polimestor con Hécuba, y por tanto, en este caso el poeta no recoge una temática de engaño mítica, que adapta para el desarrollo de sus propias ideas.

Eurípides, pues, al parecer, innova totalmente en lo que al tema del engaño de la heroína se refiere.

La obra es posterior al año 421, escrita por tanto después de *Medea,* que es del 431 y que *Hipólito,* del 428. La trama dramática de la acción engañosa muy bien pudo el poeta construirla sobre las tramas respectivas de Medea y Fedra, que sí tenían una larga tradición mítica.

Eurípides opone a Hécuba, por una parte, a Agamenón y Odiseo; por otra, a Polimestor.[75]

La doble oposición o, mejor, los dos términos que en plano

75. EURÍPIDES, *Frag.* 49.

sucesivo se enfrentan a la heroína, sólo van creando, al converger en ella, una más perfecta delineación de la figura de Hécuba.

Frente a la comprensión que Eurípides profesa por la víctima de una política imperialista, la abominación que le inspira el conquistador.

El tipo de político que se presenta en el Odiseo y el Agamenón de *Hécuba* no está demasiado lejos del Odiseo de *Filoctetes,* ni del Menelao, Odiseo y Agamenón de *Ifigenia* en *Aulide,* y ni siquiera en sustancia del Menelao de *Andrómaca*: hay que tener en cuenta que la obra se escribe muy mediada ya la guerra del Peloponeso.

Eurípides puede comprender e incluso admirar a la Hécuba que pide a Odiseo un favor a cambio del que ella le hizo en otro tiempo;[76] eso es al fin lealtad. Pero condena el lógico, frío y amoral razonamiento de Odiseo con relación a la ley inevitable de la conveniencia de estado.[77]

Más adelante, también el autor comprende que la heroína se humille ante Agamenón, que lo adule, que intente la persuasión, vaya ella o no ligada a la verdad. Pero en contraste pone bien de relieve que Agamenón no cede por la justicia, pese a que él lo diga, sino en nombre de Casandra; y sobre todo que su actitud es ambigua, no quiere perder el favor del pueblo, tiene miedo a adoptar una conducta libre, dictada por sus criterios morales, como sus palabras muestran sobradamente.[78]

> Tengo piedad de ti y de tu hijo y de tus infortunios, Hécuba, y de tu mano suplicante. Deseo, en nombre de los dioses y de la justicia, el castigo del huésped impío; si la justicia se muestra capaz de satisfacerte sin que a los ojos del ejército yo parezca, por amor a Casandra, haber tramado la muerte del rey de Tracia. En este aspecto, en efecto, estoy lleno de turbación: en ese hombre el ejército ve un amigo y en el muerto un enemigo. Si éste me es querido, eso es aparte y no interés común del ejército... Me ves deseoso de prestarte ayuda, presto a socorrerte, pero lento si voy a ser acusado por los aqueos.

Con respecto a la actitud de Hécuba, Eurípides sólo habla por boca del corifeo, comprende y acepta.[79]

76. EURÍPIDES, *Hécuba*, 238 ss.
77. EURÍPIDES, *Hécuba*, 299-331.
78. EURÍPIDES, *Hécuba*, 852-863.
79. EURÍPIDES, *Hécuba*, 846-849.

Es terrible ver como todo sobreviene a los mortales, las leyes son determinadas por las necesidades, cambiando en amigos a los peores enemigos y en hostilidad la antigua buena voluntad.

La segunda oposición es la de Hécuba, Polimestor. El engaño de Hécuba es aceptado por el poeta y comprendido, en función de que es su único medio para llevar a cabo una venganza, producto de la pasión del odio. O sea, adopta posición neutra con relación al juicio moral sobre el medio utilizado.

La acción misma es comprendida también, ya que no sólo es producto del odio sino que lleva consigo, al tiempo, el castigo de un acto contra la justicia y la piedad; por ello se acepta sin la menor crítica.[80]

Pagará su culpa Polimestor, sus esperanzas le van a llevar a la muerte, porque sólo la desgracia puede aguardar al hombre que ha contraído una deuda con la justicia y con los dioses. No es *díkaios —justo—*, ni *eusebés —piadoso—* y, por último, se dice que el castigo, la venganza de Hécuba, implica para Polimestor un tratamiento cruel. Pero el que comete acciones *aiskhrá —vergonzosas—* ha de pagar su culpa con un castigo *deiná —cruel—* e *inesperado*.[81]

En el tema de Medea, Eurípides opera sobre una larga tradición; en ella la temática del engaño de la heroína es muy antigua. Trata el asunto Píndaro, relegando el factor engaño a un término muy secundario, como en él es habitual. Lo cierto es que la leyenda tratada por el autor en su pieza dramática, está constituida en el siglo V en todos sus elementos.

Éste tan sólo le confiere un nuevo significado al tema arcaico en el siguiente sentido: no lo juzga, ni le superpone concepción moralizada alguna, sino que le sirve para dar vida a la expresión de los factores irracionales que desbordan la razón en una coyuntura determinada. Exactamente igual que hará con la vieja temática que relacionaba la traición con la figura de Fedra, en la obra representada dos años más tarde.

En su nivel de pensamiento, la concepción del hombre es bien divergente de aquella que observábamos en Esquilo y Sófocles.

Tanto aquí, como en otras muchas ocasiones, utiliza libremente el substrato heredado para exponer sus propias concepcio-

80. EURÍPIDES, *Hécuba*, 1024-1030.
81. EURÍPIDES, *Hécuba*, 1085 ss.

nes del ser humano. A él le interesa ante todo observar el mundo complejo que mueve la vida del hombre.

La convergencia entre ideas de Eurípides desarrolladas tanto en la obra de que ahora nos ocupamos, como en el *Hipólito,* y el pensamiento de Gorgias, es evidente. Ya no es un mundo en el que domina la fe optimista en la razón humana para controlar el acontecer fuera y dentro de sí mismo; ya es una reacción menos optimista pero más realista de la vida, la que se impone.

Hay también ideas de otro origen en la forma como juega Eurípides con la materia mítica, ideas que él va a desarrollar ampliamente en las obras de la última época de su vida, pero que ya se van esbozando. Me refiero a que, tanto Medea como Fedra, y también Hécuba, son mujeres *sabias,* en el sentido que el concepto adquiere en el pensamiento sofístico.

Si uno araña un poco en la capa de convencionalismo social con que todavía Eurípides encubre su admiración por la inteligencia, no puede por menos que darse cuenta de que lo que hay en Medea no es ya precisamente la astucia del héroe arcaico, sino la inteligencia-engaño de las nuevas corrientes que van poniéndose en boga por Atenas.

El engaño se utiliza por el héroe, víctima de la pasión. Eurípides, como se viene reiterando, defiende una y otra vez la idea de que hay por encima de la razón fuerzas irracionales que con frecuencia se imponen, y dedica un profundo estudio a ellas, las considera positivas, al tiempo que creadoras de un sufrimiento que es profundamente comprendido por el poeta. Él sabe muy bien que ellas pueden arrastrar al hombre a acciones de por sí innobles, como lo es el crimen de Medea o la calumnia de Fedra; pero es inútil buscar condena por su parte a tales reacciones ante una situación límite.

Una y otra vez nos encontramos con comprensión, aceptación del orden irracional del mundo, profundo respeto ante el sufrimiento que él provoca.

Y yuxtapuesta a esa comprensión y aceptación de lo irracional, se halla la rígida moralización de raíz racional, de Eurípides; su doctrina de la mesura, consistente en la añoranza de que la razón controlara las pasiones, con lo que se evitaría el sufrimiento humano que provoca catástrofes.

Pasemos a un análisis concreto del enjuiciamiento de la acción con engaño de Medea.

Eurípides opone, como dije en otro lugar, a Medea y a Jasón. A la heroína que, precipitada a una situación límite, actúa con

engaño, frente al traidor por conveniencia a un compromiso previamente contraído. Condena sin atenuantes al segundo; mientras de esa oposición establecida entre ambos, surge por parte del autor la comprensión de la acción de Medea. Es esta comprensión, surgida de la oposición entre ambos, la que ahora vamos a poner de manifiesto, basándonos en los juicios que consideramos puntos de vista del propio Eurípides.

El dolor desmesurado de Medea se comprende, como producto de la injusticia de Jasón, al faltar a sus juramentos.[82]

> He oído el clamor dolorido de prolongados sollozos, los gritos de dolor de desgracia, que ella lanza contra el malvado esposo, traidor al lecho. Invoca al sufrir injusticias, a la Temis de Zeus, diosa del juramento.

Cuando Medea expone su plan de actuar con engaño, la censura del coro va dirigida a la traición de Jasón, que ha violado las leyes naturales de la justicia, no a las tramas de Medea. Es la traición del esposo, lo que provoca la acción de la heroína y Eurípides lo saca a la luz abiertamente.[83]

> Hacia su nacimiento retornan las aguas de los ríos sagrados, y Justicia y todos los principios se trastuecan. Proyectos engañosos se imponen entre los hombres, y ya no se mantiene en pie la fe jurada a los dioses.

Y en igual sentido:[84]

> Perdido está el respeto a los juramentos, y ya no subsiste el pudor en la grande Hélade.

También en el mismo sentido de censurar la ruptura de Jasón a su compromiso, para adquirir uno nuevo, basado en la conveniencia dictada por la propia ambición, se le opone a Medea lanzada por él a su crimen.[85]

Pero la comprensión de Eurípides se proyecta de forma especialmente clara al enfocar la pasión de la heroína, que se desencadena por efecto de la presión que la condiciona desde el exterior, la traición de Jasón.

82. EURÍPIDES, *Medea*, 204-212.
83. EURÍPIDES, *Medea*, 410 ss.
84. EURÍPIDES, *Medea*, 439-440.
85. EURÍPIDES, *Medea*, 991-1001.

Si antes hemos interpretado que Eurípides comprende la acción engañosa de la víctima, por oposición a la violencia del agresor, ahora añadimos una nueva interpretación: a saber, que comprende que el hombre puede resultar desbordado en su razón por esos factores irracionales de que hablamos en páginas anteriores, que pueden llevarle a utilizar cualquier medio a su alcance, el engaño en nuestro caso, cuando se halla en una situación extrema.

No hay testimonio de ningún tipo que nos pueda llevar a la conclusión de que en Eurípides se impone la condena moral de la actuación con engaño de Medea; sino por el contrario hay aceptación de ella, en función de que es la expresión de la potencia de elementos irracionales que actúan dentro del hombre y son creadores de sufrimientos. El coro comprende el dolor de Medea cuando se la condena al destierro.[86]

> ¡Ay, ay, fortuna! ¡Qué sufrimientos los tuyos! ¿Adónde volverás tus pasos? ¿A qué hospitalidad? ¿Una casa o una tierra, salvadora de tus desgracias, la encontrarás? ¿Hacia qué oleaje de desgracias, sin salida, Medea, un dios trazó tu camino?

El excesivo pesar de Medea se considera perdonable. Ella misma considera su acción desvarío de la mente.[87]

Eurípides describe con penetración magistral la conocida escena de la duda de la heroína antes de matar a sus hijos.[88]

> ¿Qué necesidad hay que para afligir al padre por las desgracias de sus hijos, doble mi propia desgracia? No. Que se vayan lejos mis decisiones.

Pero inmediatamente surge la faceta del temperamento irrefrenable de la heroína y su orgullo ante el ultraje recibido.[89]

> ¿Pero qué sentimientos son éstos? ¿Voy a ser objeto de risa dejando a mis enemigos sin castigo?

Y, por último, la mejor descripción de su acción y de la pasión que la determina en labios de la propia heroína.[90]

86. Eurípides, *Medea*, 356-363.
87. Eurípides, *Medea*, 1014.
88. Eurípides, *Medea*, 1046 ss.
89. Eurípides, *Medea*, 1049-1050.
90. Eurípides, *Medea*, 1078-1080.

> Sé que voy a osar una acción criminal, pero la pasión es más fuerte que mi razonamiento, es ella la causa de las mayores desgracias para los mortales.

Eurípides comprende la actuación falsa de Medea, incluso la acción misma, en cuanto se opone a la traición de Jasón y en cuanto es el producto de la victoria de la pasión sobre el control de la razón, y por tanto, de las normas de moral.

No condena en concreto a Medea, se limita a describir un aspecto del ser humano tal como es o puede ser en un momento dado.

A esta comprensión de los más diversos aspectos del hombre, yuxtapone su moralización radical, su añoranza de que en el mundo se impusiera la razón y la verdad; un profundo sufrimiento por ello se manifiesta en toda la obra de Eurípides, y en *Medea* se revela uno de los más patentes ejemplos a este respecto.

Yuxtapuesto a la condena que el autor efectúa de Jasón y a la profunda comprensión, por las razones ya dichas, del engaño de Medea, está repetida una y otra vez la idea de la *mesura*, la idea de una vida sin excesos como más adecuada para el hombre.[91]

> Mejor es estar habituado a vivir con ponderación; en lo que a mí respecta, que mi lote sea envejecer en medio de no demasiado poder, en lugar seguro. La mesura, por su nombre en principio, lleva la victoria, y vivir de acuerdo con ella es lo mejor para los mortales: el exceso no puede proporcionar nada útil a los hombres, sino las mayores desgracias; cuando un dios se encoleriza contra una casa, es lo que proporciona.

La misma idea de esa pasión desmedida se opone a la mesura, al plantearse con amargura la pregunta del *por qué el amor puede cambiarse en odio que arrastre a la venganza, al engaño y al crimen.*[92]

El amor con mesura,[93] que respeta los vínculos conyugales, unido a la paz, que es casto. Opuesto al amor desmedido, que no proporciona a los hombres ni buena fama ni virtud.

Los amores que tienen su asiento al lado de la sabiduría[94] y van unidos a la virtud, que el coro desea se impusieran siempre,

91. Eurípides, *Medea*, 122-130.
92. Eurípides, *Medea*, 1265-1267, 1290-1292.
93. Eurípides, *Medea*, 626 ss.
94. Eurípides, *Medea*, 838 ss.

y se oponen tanto a la traición de Jasón como a la desmesurada pasión de Medea.

La calumnia de Fedra: la tablilla con la falsa acusación contra Hipólito presenta problemas más difíciles de dilucidar, en lo que al juicio de Eurípides se refiere.

Fedra en la tradición parece ser una de las mujeres célebres, cuyo amor desgraciado la convierte en legendaria.[95]

Sófocles también escribió una pieza con el nombre de *Fedra*, de la que se ignora tanto la fecha, como el carácter que éste da a su personaje.

Lo evidente es que también en este caso Eurípides crea su obra sobre una temática ya muy antigua y que hubo de ser objeto de diferentes interpretaciones o utilizaciones con anterioridad, aunque no conozcamos éstas.

La verdad es que de primera impresión el tema del engaño no compagina con el personaje que se nos describe, y presenta dificultades, porque no se condena su proceder.

Cabría la posibilidad de interpretar que Eurípides adoptó un elemento tomado de su primer *Hipólito* y de la tradición, porque le era necesario para el desarrollo de la tragedia de Hipólito, que es la figura central, sin concederle relevancia ni significado alguno al tema del engaño, con lo que la heroína, que lucha entre el amor invencible y la virtud, quedaría libre de una acción moralmente condenable; y nos quedaríamos con esa Fedra purificada que a veces se ha interpretado.

No deja de ser una interpretación superficial, que sólo pretende simplificar la complejidad del ser humano, para convertirlo en totalmente bueno o malo, cosa que Eurípides no pretendió jamás con sus héroes.

Creo que el hecho de llegar a la calumnia entra dentro del personaje creado, víctima de una pasión involuntaria, de igual modo que Medea llega al crimen.

Con ello quiero decir que el engaño de Fedra me parece un dato relevante y significativo para comprender la violencia del factor irracional que se nos describe.

Hay varios datos que apoyan esta opinión. Son los que procedo a analizar a continuación.

Uno de ellos, es la explicación que da Fedra de su acto,[96] donde

95. *Od.*, V, 321 ss.
96. EURÍPIDES, *Hipólito*, 724-731.

se muestra claramente que su engaño es consciente, pese a estar determinado por el exceso de sufrimiento.

> Yo voy a dar gusto a Afrodita, que es quien me da la muerte, quitándome la vida en este día; seré una víctima de Amor cruel. Pero al morir seré la ruina de algún otro para que aprenda a no ser orgulloso en mi desgracia, teniendo parte en mi dolor aprenderá a ser virtuoso.

Un segundo dato que no debe ser olvidado es el aportado por los fragmentos que se conservan de la primera versión de *Hipólito, El Hipólito velado.* En dos de ellos la propia Fedra confiesa que tiene por maestro a Eros, el dios invencible que enseña la audacia.[97] En otro fragmento[98] afirma que en una situación de ser víctima de una fuerza superior a la razón no es posible vivir de acuerdo con el *nomós —norma moral aceptada socialmente—* así como alega que la audacia y no la virtud es lo que proporciona el éxito.[99]

Los razonamientos de Fedra vienen a coincidir con los puestos en labios de la nodriza en el *Hipólito* conservado.

Es difícil hacer demasiadas conjeturas, pero hay una cosa que parece clara: Eurípides pinta la pasión amorosa de Fedra con toda su crudeza, hasta el punto de que la propia protagonista descubre su amor a Hipólito.

En esa primera versión de la heroína, el tema del engaño tramado contra Hipólito como producto de su pasión, que al chocar con la virtud de él busca venganza, queda bastante más claro.

Es posible que Eurípides no condene tampoco a esta primera Fedra, sino que sencillamente presente la violencia de la pasión que estudia y comprende en el ser humano, y que le lleva a perder la noción del mal y el bien cuando vence, o a no actuar de acuerdo con esa noción.

De forma no menos cruda se hace la pintura de la pasión en *Medea,* y esto no quiere decir que el autor la condene, como hemos visto, sino que se limita a describir y a comprender el sufrimiento.

Tal vez el escándalo provocado en Atenas se debiera en parte a que Eurípides no condenaba a su protagonista. Escándalo nada extraño, ya que para los tradicionalistas de Atenas la pintura de la pasión era cosa vedada, y la mujer sólo había de tener una vir-

97. Eurípides, *Frag.* 430, 431.
98. Eurípides, *Frag.* 433.
99. Eurípides, *Frag.* 434.

tud: la *sophrosyne*, en este caso castidad evidentemente; y por otra parte, porque en la pintura de Eurípides, para el hombre medio y en general para quienes entendieran de la complejidad del ser humano y de psicología menos que él, sólo se podía ver culpa.

Con estos datos, pretendo exponer que la primera Fedra, tal vez arroje luz para interpretar con más claridad a la segunda, sobre todo en lo que respecta a su engaño.

El tercer dato procede de la misma obra conservada. Me refiero a un problema de la tradición manuscrita en los versos 513-15. Méridier excluye en su edición ambos versos, considerándolos interpolación, no así Murray.

Basándose en que los versos aludidos son interpolación justifica que Fedra no cede a su pasión. Creo que es forzar los hechos. Me inclino por la edición de Murray, según la cual, vencida por el sufrimiento, se abandona a la infamia, de acuerdo con sus propias palabras.[100]

> Lo que me propones es infame; y el amor me ha trabajado el alma de tal suerte, que si prestas belleza a lo que es bajo, aquello de que huyo, acabará por devorarme.

No creo que interpretarlo así compagine mal con la acusación que más adelante hace a la nodriza de haberla traicionado; ella la acusa realmente al ver su honor traicionado y su dolorosa lucha interpretada por Hipólito como pecado voluntario. La misma Fedra se ha reconocido culpable antes.[101]

> Mis manos están puras, pero mi corazón tiene una mancha.

Llama a su sentimiento culpa.[102]

> Deja mi crimen, pues no es un crimen contra ti.

Estos datos creo que nos llevan a comprender el engaño de que hace víctima a Hipólito como una acción que tiene pleno significado en la estructura orgánica que Eurípides estudia en su personaje: quiere presentarnos toda la violencia de la pasión por sí misma.

En parte como rasgo debido al condicionamiento tradicional

100. Eurípides, *Hipólito*, 503 ss.
101. Eurípides, *Hipólito*, 317.
102. Eurípides, *Hipólito*, 323.

de la tragedia, pero en parte para hacer más plástico y más comprensible o perdonable, al menos a su público, el carácter poderoso e invencible del amor, lo atribuye a Afrodita.

Por otra parte, utiliza la figura de la nodriza, que le permite, sin escándalo, describir la pasión que se desarrolla dentro de la heroína, y ella con todas sus catastróficas consecuencias.

Creo que, como se viene haciendo en muchos casos, querer moralizar demasiado la figura de Fedra es simplificar el pensamiento de Eurípides, que es bastante más complejo como también en *Medea* lo es.

Todos los rasgos, los positivos y los negativos, están en la personalidad que Eurípides crea, incluida la venganza cruel y la mentira.

En la figura de la heroína, Eurípides nos muestra la existencia de una fuerza irracional poderosa, el amor en este caso, que hace presa en una víctima que no lo quiere, que se debate en lucha entre la razón o virtud y su amor ilícito, pero que es vencida por el segundo; que llega a ceder a una solución infame, porque la pasión es enfermedad y no existe razón.

No es una mujer casta la que Eurípides presenta, lo que se describe es el sufrimiento y la vergüenza de la heroína que, a pesar de querer serlo y de haber luchado con su virtud por ello, deja de serlo.

La traición de la nodriza puede desvirtuar el fondo del problema, pero el fondo de él está dentro de la misma protagonista.

La calumnia de Fedra está en igual línea: en parte se trata de salvar su honor, pero en parte, como muestran sus propias palabras, se trata de asociar a Hipólito en el sufrimiento, porque en su virtud no pudo comprender lo que no es ni moral ni amoral, irracional, inevitable, pero creador de sufrimiento.

Víctima involuntaria ella misma, llega a la traición, responde al golpe con el golpe, no puede soportar el ultraje más cruel de ser considerada una mujer sin pudor por aquel que ama.

Esto es lo que Eurípides nos presenta: la lucha por la castidad, la derrota e incluso la venganza y la mentira de un alma que es sincera y ama la verdad. Se limita a exponerlo y aceptarlo, sin emitir el menor juicio sobre el engaño de Fedra.

Hay por tanto una posición neutra con relación al tema del engaño; comprendido en función de que es producto de la victoria de elementos irracionales que existen en el hombre y que a veces la razón no puede contrarrestar con un cálculo prudente.

Prueba de ello es la reiterada idea de la pasión como algo de-

mónico, invencible; en función de cuya comprensión se acepta y comprende el engaño de Fedra sin la menor crítica.[103]

> Y ahora rompió su corazón doliente
> de Afrodita la cruel enfermedad,
> una pasión incestuosa.
> . . . .
> Amor, amor, oh tú que de los ojos
> haces manar deseo, llevando un placer dulce
> al corazón de aquellos contra quienes batallas;
> no vengas nunca a mí unido a la desgracia
> ni sin medida.
> Ni la flecha del fuego y las estrellas tiene mayor poder
> que esta otra flecha de Afrodita
> que lanza con sus manos
> Amor, hijo de Zeus.
> . . . .
> Sujeta a encantamiento el loco corazón
> contra el que su áureo resplandor se abate
> y a las bestias del monte y de los mares
> y a cuantas cría la tierra
> y a las que mira el sol entre sus llamas
> y a los hombres también.

3.2. Crítica moral

La misma reacción moralizante ante la utilización de la mentira en nombre del deseo absoluto de poder que se produce en el pensamiento de Sófocles, tiene amplio eco en el de Eurípides.

Dos obras: *Andrómaca* e *Ifigenia en Aulide* son el más evidente exponente de ello.

El tema del engaño de que Menelao hace víctima a Andrómaca, no tiene antecedentes míticos; es sin duda innovación total del poeta.

No es demasiado sorprendente, ya que en la tragedia habla concretamente la crítica desesperada y apasionada de Eurípides contra Esparta y tiene por tanto una faceta innegable de panfleto político.

Pero se puede hacer abstracción de ello, y situar el problema también en un panorama bastante más general.

103. Eurípides, *Hipólito*, 764 ss., 525 ss., 1268 ss. Hemos seguido en el texto de la traducción de *Hipólito*, la de F. R. Adrados, Aguilar, 1966.

Con ello quiero decir que la crítica arrojada sobre Menelao es también la condena por parte del autor de cualquier político amoral que utilice la violencia ayudada del engaño para conseguir sus propios fines, cosa que no es ni nueva, ni única en la obra del poeta.

Pero sí que existe un dato muy importante: de las tres tragedias conservadas en que se trata la condena del engaño al servicio del pragmaismo o del inmoralismo político —*Filoctetes, Ifigenia en Áulide* y *Andrómaca*— esta última es de fecha anterior a *Filoctetes* en, al menos, cinco años y a *Ifigenia en Áulide* en otro tanto.

Siendo así que, desde un punto de vista de evolución psicológica y humana, la personalidad de Menelao es sin duda el tipo que deriva del propio Odiseo de *Filoctetes* o del Agamenón de *Ifigenia en Áulide* encarnando la degeneración más total de ellos.

Frente a Menelao, el autor sitúa una humanidad mezquina, sin grandes pasiones, ni ideales, víctimas desesperadas de la guerra y de su lucha por sobrevivir. Lo son Andrómaca, Orestes y también Hermione.

Y entre todo este panorama, la figura de Peleo, que conserva intactos sus criterios de deber de protección y humanidad para con el débil y suplicante.

La crítica de Eurípides se halla expresada a través de las víctimas: de Andrómaca, en los conceptos utilizados por Peleo frente a los esgrimidos por Menelao y esporádicamente en el coro.

Analizamos los conceptos de Menelao, para luego pasar a analizar la crítica de los mismos en el juicio que sobre él emiten los personajes circundantes.

En la figura de Menelao encontramos al político ambicioso, pero al tiempo cobarde, que no quiere comprometerse. Admite francamente que el éxito personal puede acompañarse de la ruptura de las normas colectivas, al implicar violencia criminal contra el indefenso, unida al engaño traicionero y al avasallamiento de derechos de un aliado ausente, como es Neoptólemo.

Su justicia es la conveniencia del más fuerte. De acuerdo con esa concepción de la justicia, por injustificada que sea la agresión de que hace víctima a Andrómaca y su hijo, en su concepto ellos suponen un desafío a su poder absoluto.

Menelao no teme la existencia de un castigo, ya que cree actuar en el sentido de la naturaleza, naturaleza superior, que es la propia.

Procede en nombre de la utilidad, sin que violencia, engaño,

ni cobardía al luchar contra seres indefensos, le sean medios ilegítimos, y él mismo lo reconoce.[104]

Considera que el hecho de actuar emboscadamente, al proporcionarle un medio más seguro de éxito, es propio de un hombre hábil; de lo contrario sería un pobre hombre.

Con respecto al engaño, en cuya trampa han caído madre e hijo, para Menelao se trata simplemente de un instrumento tan utilizable como cualquier otro, en función del éxito, que una vez obtenido, puede gritarse a voz de heraldo.

Como se ve, la diferencia entre este tipo de político y el Odiseo de *Filoctetes* es grande, pero indudablemente el segundo deja el camino abierto al primero.

Para el político pragmático como Odiseo, al éxito se subordinan los valores morales: *díkaios* y *eusebés*; y por otra parte ese éxito no consiste en búsqueda amoral del poder individual, sino en la de unos intereses colectivos.

Para Menelao el éxito es individual, en ningún momento se expresa el lugar que en su concepto ocupan los criterios *díkaios* y *eusebés* con relación a la actuación con engaño. Son valores inexistentes.

En una sola ocasión, en el razonamiento opuesto a Peleo, donde se expresa en términos de conveniencia, utiliza la expresión *odio la injusticia*, con lo que solamente se entiende que es injusto todo, cuando no favorezca la propia conveniencia, que es la justicia del más fuerte, de que hablábamos arriba.

En cambio, en varios lugares relaciona su comportamiento con el término *sophós* —*sabio*— y con *promethía* —*clarividencia*— y lo opone a *phaúlos* —*pobre hombre*— y a *anoía* —*insensatez*—.

Por el contrario, tanto Andrómaca como Peleo relacionan su forma de actuar con los términos *phaúlos* y no *sophós*. Además de relacionarlo con otros que veremos más adelante que no hallan oposición de sentido con el mismo término utilizado por Menelao.

Para el político demagógico, *sophós* es el hombre que obtiene *kérdos* —*éxito*— pura y simplemente, por los medios que sean; y *phaúlos* aquel que no está en condiciones de actuar de acuerdo con la ley del más fuerte para obtener el éxito.

Menelao por otra parte argumenta en términos de conveniencia para escudar sus crímenes, pero conveniencia que, según sus argumentos, no es la propia, sólo, sino la común a los intereses del

104. EURÍPIDES, *Andrómaca*, 369-370.

propio Neoptólemo, de Peleo y suyos, en nombre de la alianza de amistad que los une.

En realidad, Eurípides, aunque en las antilogías parta de la situación de que ambos personajes creen decir la verdad, considera, no ya que uno de los razonamientos está inconscientemente equivocado, sino que contiene mentiras positivamente por parte del que lo esgrime. En este caso los razonamientos puestos en boca de Menelao, desde el punto de vista de Eurípides, están llenos de falsedades y son condenados

Veamos esos argumentos falsos.

Expone que al actuar como actúa, vela como amigo por los intereses que son comunes a Neoptólemo y a él mismo, cuando en realidad ha violado la amistad, al asumir derechos que no son propios.[105]

La misma idea se repite en el lugar donde considera *anoía —insensatez—* no liberarse de enemigos que son comunes, y, cuando vuelve a repetir a Peleo que sus derechos sobre Andrómaca están justificados en cuanto entre amigos todo es común.[106]

El propio Menelao, consciente de la falsedad de sus argumentos, emite el juicio sobre ella: son *dictados de su inteligencia* y tal *inteligencia es la que proporciona el éxito.*[107]

De igual modo que antes, a la actuación con engaño ligó el concepto *sophós,* ahora, al argumento falso liga el concepto *promethía —clarividencia—* y lo opone a la forma como actúa Peleo, a la que relaciona los conceptos: *cólera* e *intemperancia.*

Veamos ahora la crítica de la actuación y de los criterios de Menelao, en las ideas expresadas por Andrómaca, Peleo y el coro, en las que se halla la crítica del propio Eurípides.

Ella considera la actuación con engaño propia de un hombre que es *sophós* sólo aparentemente y esa apariencia de sabiduría se debe al azar. Su grandeza es producto de la opinión. Ese hombre es *phaúlos;*[108] tales seres aparentemente están dotados de inteligencia, pero en realidad no se diferencian de los demás, sino exclusivamente en la riqueza, que es lo que crea su poder.[109]

De ello se deduce que los conceptos *sophós* y *phaúlos* con relación a la misma conducta son totalmente opuestos.

La crítica de la mentira no puede ser más radical y la censura de la gloria basada en el engaño, como falsa gloria, aparente.

105. Eurípides, *Andrómaca,* 374-375.
106. Eurípides, *Andrómaca,* 519-522, 585, 660, 670-671, 677.
107. Eurípides, *Andrómaca,* 688, 690.
108. Eurípides, *Andrómaca,* 325.
109. Eurípides, *Andrómaca,* 330-332,

El mismo concepto de engaño, opuesto a actuar sabiamente, se halla en boca de Andrómaca.[110] Más adelante se opone el engaño a *dike,* pero entendida en sentido legal jurídico, con lo que *díke* en tal sentido se relaciona con *alétheia* y esto es bastante significativo.[111] Precisamente es una idea ética muy tradicional que ahora se esgrime contra la nueva sabiduría inmoralista.

En el juicio de Peleo —si bien su crítica abarca terrenos más amplios, en los que no es nuestra intención entrar ahora— con respecto a la actuación con engaño, se encuentran los mismos criterios y algunos nuevos. El engaño se opone también a *díke* en sentido jurídico;[112] y se opone a actuar *kalós* y a *sophós.*[113]

Peleo pone en relación el engaño de Menelao con el concepto *kakós —cobarde—* y con el otro adjetivo de sentido sinonímico al anterior, con *deilós.*[114]

El coro emite su definitivo juicio crítico en un contexto breve, pero de extensiva significación.[115]

> Más vale no obtener una victoria de mala fama que recurrir a la violencia odiosa para derribar la justicia. De momento ello es grato a los hombres, pero con el tiempo se hace estéril, y permanece fijo como oprobio de las casas. Lo que alabo es esto y la vida que quiero llevar ésta: no tener poder alguno ni en mi propia casa, ni en la ciudad, divorciado de la justicia.

Engaño se opone a *díke,* y ya no sólo en sentido jurídico, y se relaciona con *óneidos —oprobio—,* con un valor totalmente moralizado del término.

La leyenda del sacrificio de Ifigenia, víctima propiciatoria de una guerra, pertenece sin duda al aspecto del ciclo épico mejor conservado para la posteridad, y probablemente fuera también uno de los más conocidos en sus rasgos generales por el público ateniense.

Eurípides, pues, actúa sobre un material básico, que ya ha sido objeto de interpretaciones múltiples, al servicio de diversas ideas. Él introduce un elemento para nosotros muy importante: la uti-

110. Eurípides, *Andrómaca,* 437.
111. Eurípides, *Andrómaca,* 567-569.
112. Eurípides, *Andrómaca,* 549.
113. Eurípides, *Andrómaca,* 586, 701-702.
114. Eurípides, *Andrómaca,* 590, 631, 640, 719, 765.
115. Eurípides, *Andrómaca,* 779-787.

lización del engaño, la trama urdida sobre el supuesto matrimonio de Ifigenia con Aquiles, como medio único de atraer a ésta a Áulide.

Actualizando además el tema de nuevo, en un contexto político, ya que la utilización del engaño por parte de Menelao, Agamenón y Odiseo, es el único medio de conseguir unos fines, dictados por intereses de estado.

La obra es posterior al año 408, o sea muy poco anterior al fin de la guerra civil.

Eurípides, a pesar de todo, se muestra en ella menos polémico que en ocasiones anteriores. Parece el narrador imparcial de realidades ya incambiables, es el hombre que piensa que la historia no es susceptible de deshacer su trayectoria, una vez cumplida por un derrotero determinado.

El hecho concreto de la utilización del engaño con fines políticos ambiciosos, es en la obra y desde el punto de vista de Eurípides, exponente de toda una situación y de unos caracteres que, si bien se nos presentan parcialmente como víctimas ya de esa situación, con mucho más énfasis aparecen como promotores de la misma y arraigados a ella hasta el punto de sentirse apresados.

Esa situación general dentro de la cual el engaño concreto preparado a Ifigenia es un eslabón más, es la del político ambicioso que ha de plegarse a los caprichos de la masa cuyo favor no quiere perder; que hoy es amigo de unos y mañana de otros, lo que supone no ser consecuente con norma fija de conducta, no tener palabra fija, mentir, actuar en suma al son marcado por la sed de gloria.

Todo ello implica que, desde el punto de vista de Eurípides, tal situación es una falsedad permanente.

Critica esa situación y la norma de conducta de cuantos en ella están inmersos y en su crítica va implícita la del engaño concreto de que es víctima Ifigenia, que es censurado también, pero en escasas ocasiones.

Esto no quiere decir que tal engaño no sea criticado por sí mismo, ni tampoco que lo consideremos no juzgado por el autor.

El hecho de que expresamente sea poco abundante su censura, se debe a que al ser interpretado como la resultante de una norma de conducta, el detalle concreto queda sobradamente criticado en la censura general, en la que el primero se inserta.

Los caracteres humanos que Eurípides confiere en determinados momentos a Agamenón e incluso a Menelao: al primero en su dolor ante su hija, en su remordimiento ante su esposa; al segun-

do en su cambio de criterio impulsado por la piedad filial, no impiden que sean sometidos a dura crítica.

Puede tener cierta comprensión para con Agamenón en cuanto al fin es un hombre que sufre y en la medida en que sufre es comprendido.

Pero por encima de ello, se superpone la crítica a su acción y a la situación. Ya que si el propio Agamenón juzga a Menelao como ambicioso y egoísta sin escrúpulos [116] y ambos acusan a Odiseo de demagogo, traicionero a cualquier compromiso, siempre que ello le suponga el favor del pueblo y a Calcante de venalidad,[117] no es menos cierto que también a Agamenón se le perfila como demagogo, como hombre cambiante, además de cobarde, capaz de traicionar un día a unos, otro a otros, según lo requieran sus intereses.

Esta descripción de Agamenón no sólo se expresa por palabras de Menelao [118] sino también por las de Clitemestra, que no sólo lo acusa de su actitud actual, sino que se remonta a su pasado criminal y ambicioso.[119] La descripción que Menelao y Clitemestra hacen de Agamenón, la crítica de él, lo es del propio Eurípides. Desde su punto de vista, Agamenón es igual que Menelao e igual que Odiseo. Las diferencias existentes entre ellos dependen de la situación ante un mismo hecho, pero ello no quiere decir que el tipo humano que se censura en cuanto a su forma básica de ser y de actuar sea el mismo.

A este tipo humano criticado Eurípides opone, con lo que se acentúa la crítica, a una serie de personajes que muchas veces hemos encontrado como paradigma ideal de su pensamiento: la esposa fiel y sincera, el héroe valeroso y leal a su norma de conducta y el mártir.

Hay un enjuiciamiento del hecho mismo de engañar, curiosamente juzgado y censurado, por el propio Agamenón. Pone éste en relación el mensaje falso enviado a Clitemestra, con una forma de actuar no *kalós —hermosa—*.[120] Se relaciona con actuar como *kakós —cobarde—* y ser considerado como tal;[121] y por último se dice abiertamente que decir mentiras es *vergonzoso*.[122]

116. Eurípides, *Ifigenia en Aulide*, 378-401.
117. Eurípides, *Ifigenia en Aulide*, 524-527, 518-521.
118. Eurípides, *Ifigenia en Aulide*, 332-334, 375.
119. Eurípides, *Ifigenia en Aulide*, 1146-1208.
120. Eurípides, *Ifigenia en Aulide*, 104-107.
121. Eurípides, *Ifigenia en Aulide*, 459.
122. Eurípides, *Ifigenia en Aulide*, 1144-1145.

El engaño se concibe como ultraje inferido a la persona de la que se hace víctima. [123] Ofensa que se ha hecho tanto a Clitemestra e Ifigenia como a Aquiles, y ello es motivo de censura.[124]

El contraste, tan del gusto de Eurípides, entre las palabras hermosas pero vergonzosas en cuanto son falsas, que entre otros lugares se desarrolla en *Medea* e *Hipólito*, lo encontramos aquí en la crítica puesta en labios de Clitemestra, como respuesta a las mentiras de Agamenón.[125]

Por otra parte, como antes apunté, hay una crítica real de Eurípides a toda esa situación de falsedad en nombre del deseo de poder, de la que la trampa a Ifigenia sólo es un exponente en la censura concreta de Menelao a Agamenón, pero que, en el pensamiento del poeta, es extensible a todos ellos y a los intereses que encarnan: en la de Clitemestra,[126] en la propia forma de conducta preconizada por Aquiles [127] y en la misma de Ifigenia y su apoteosis en el martirio por lealtad.

3.3. Admirado como exponente de sabiduría y explotado con fines dramáticos

El tema arcaico del engaño del héroe lo utiliza Eurípides en piezas teatrales representadas después del año 413, para crear situaciones de intriga, lo que supone una explotación del mismo con fines dramáticos marginales a la temática misma de la obra.

Paralelamente, la vieja temática adscrita al mito recibe una nueva significación. Se considera exponente de la audacia y sagacidad del héroe para superar situaciones comprometidas.

Es objeto de evidente admiración la sabiduría-engaño del héroe, que le conduce a la victoria sobre sus enemigos, a la propia salvación y a la felicidad.

Su acción siempre implica una peripecia del mal al bien, la salvación en diferentes sentidos, marginal a todo enjuiciamiento moral sobre el medio utilizado.

En la creación de este nuevo ideal heroico que a continuación nos vamos a ocupar de examinar con detalle, Eurípides manifiesta la marcada influencia que en su pensamiento han ejercido

123. Eurípides, *Ifigenia en Aulide*, 852.
124. Eurípides, *Ifigenia en Aulide*, 898-899.
125. Eurípides, *Ifigenia en Aulide*, 1115-1116.
126. Eurípides, *Ifigenia en Aulide*, 332-334, 375, 1012, 1146, 1208.
127. Eurípides, *Ifigenia en Aulide*, 919 ss., 105-107, 1015-1023.

las ideas sofísticas, con su valoración de la inteligencia humana, aunque, a veces, ella vaya acompañada del engaño.

Es un sector del pensamiento del autor dramático, que coincide evidentemente con ideas de Aristófanes, en cuyo pensamiento las ideas de índole sofística han encontrado natural acogida.

Volvamos al héroe engañador de Eurípides, que la sofística ha actualizado, reviviendo unas de las características esenciales del héroe arcaico en el culto y la literatura.

Así pues, el engaño se admira como prueba de inteligencia y se utiliza para crear situaciones de intriga en una serie de obras con rasgos diferenciales en lo que a la temática general se refiere, como es la acción de Orestes y Electra en *Electra,* la serie de situaciones intrincadas y melodramáticas de *Orestes,* los episodios novelescos de *Ión,* las aventuras de *Helena* e *Ifigenia en Táuride,* la aceptación de una religiosidad mística, lejos de todo planteamiento racional en *Las bacantes.*

Aparte de ello, se conjugan una serie de elementos comunes:

La utilización del engaño crea situaciones de intriga, con mayor o menor relieve en todas ellas.

El héroe que utiliza el engaño está secundado por el amigo fiel en *Electra, Orestes,* e *Ifigenia en Táuride*; por el siervo fiel en *Electra* e *Ión*; a veces por el coro todo, en *Ión* mismo; por otro personaje fantástico que ayuda al héroe contra sus propios parientes, como Theonoe en *Helena,* y Dioniso está secundado por el coro de bacantes.

Este héroe se halla en una situación de peligro: Orestes lo está al entrar furtivamente en país enemigo; lo están él, Electra y Pílades tras la sentencia de muerte; Creusa cree estarlo por causa de Ión; Menelao y Helena, como Orestes, Pílades e Ifigenia, están en tierra enemiga; hasta Dioniso pasa por correr un riesgo, dejándose apresar.

El héroe es débil frente a aquellos a quienes ha de vencer: Egisto en *Electra,* Menelao en *Orestes,* el tirano local en *Helena* e *Ifigenia en Táuride,* el rey que se cree poderoso, en *Las bacantes.*

Pero, en cambio, con su inteligencia y astucia vencen al poderoso, demuestran que la fuerza de aquél no era verdadera fuerza, que su poder era mentira, que ha caído ingenua y grotescamente en la trampa tendida por la inteligencia y el engaño del héroe débil.

A través del engaño se llega a la *anagnórisis*: en *Electra* entre los dos hermanos, en *Ión* entre madre e hijo; pero no sólo se llega a la *anagnórisis* en el sentido de reconocimiento entre dos perso-

nas, sino que a través del engaño se llega también al reconocimiento de la verdad; a saber que el que se creía poderoso no lo era, porque puede ser burlado por el débil o por el que lo parecía, como ocurre en *Helena, Ifigenia en Táuride, Orestes, Electra* y *Las bacantes*.

A través de la mentira se llega a lo que sólo es otra forma de la *anagnórisis*: el cambio del mal al bien.

Son una salvación a través de la trampa la victoria de Orestes sobre Egisto en *Electra*, la victoria sobre Menelao y el pueblo entero de Argos en *Orestes*, la huida en *Helena* e *Ifigenia en Táuride*, el descubrimiento mismo entre Creusa e Ión, el triunfo de Dioniso.

En muchos casos esa salvación obtenida a través del engaño va unida al disfrute de la felicidad, al triunfo de la paz y al goce del amor.

Ya en *Electra* está presente el tema de la boda de la heroína con Pílades, y se asegura a Orestes que una vez liberado de su culpa vivirá feliz.

En *Orestes* tenemos igualmente el final feliz unido al tema erótico, la doble boda de Orestes con Hermione y de Electra con Pílades, y el triunfo de la paz.

Al robo de la estatua de la diosa en *Ifigenia en Táuride* va unida la felicidad y la paz futura.

En *Helena* el tema erótico es el triunfo de la felicidad también, la creación de ella misma.

El triunfo de Dioniso es símbolo del éxito de una felicidad salvadora y trascendente para los hombres.

Este héroe, que actúa con engaño, posee a veces rasgos grotescos: el Orestes de *Electra* y de *Orestes* dista mucho del de *Las coéforos* y del de la *Electra* de Sófocles, aunque en este último se anticipaban aspectos del personaje de Eurípides, si, como se viene aceptando, la obra de Sófocles es del 415 y las de Eurípides, una del 413, y otra, segura, del 408.

Igualmente en *Ifigenia en Táuride*, Orestes y Pílades tienen miedo a actuar de día, no huyen pero esperan la noche como ladrones.

Menelao en *Helena* no quiere recurrir a procedimientos indignos de un héroe de Troya, para llegar a la conclusión de que morir de mentira cuando es útil, no es demasiado antiheroico.

La salvación por medio de la huida es un rasgo grotesco en *Ifigenia en Táuride* y en *Helena*. También lo son, los rasgos afeminados que Penteo describe en Dioniso.

Y en contraste la ilimitada osadía del héroe, su facilidad para

ingeniar expedientes; el débil que de pronto resulta fuerte, valiente y vencedor en *Electra*, la figura enferma y vencida de Orestes que resurge instantáneamente en *Orestes;* los argumentos agudos e inteligentes con los que mujeres como Ifigenia y Helena derriban la fuerza del tirano.

La victoria fantástica siempre, lejos de las posibilidades humanas, pero en la que el espectador se siente inmerso hasta participar y admirar el triunfo del héroe, sus mentiras, hasta sus debilidades y temores, la felicidad obtenida o esperada, el disfrute de la paz y el amor; su triunfo sobre el antagonista en suma, sin plantearse problemas sobre la legitimidad del medio utilizado para conseguir sus fines.

Con relación a este héroe, recordemos los rasgos heroicos, ambiguos en la concepción del héroe en el culto, en la de Odiseo en la épica, donde los aspectos positivos y negativos forman un todo orgánico, donde el engaño es una cualidad superior, consustancial a él. Todos estos rasgos cultuales y premorales ambiguos del héroe vuelven a surgir en las obras de intriga de Eurípides, donde se aproxima a la comedia, pese a la diferenciación de ambos géneros y esperando esa diferenciación.

Vuelve a surgir el tema del engaño como marginal a todo planteamiento moral e indiferente a él; un tema que, al producirse la escisión entre tragedia y comedia, quedó en gran parte eliminado de la primera, no totalmente como venimos viendo, o bien utilizado, pero en función de otras ideas que se imponen, como es la de la justicia en Esquilo o la del estudio del ser humano en su complejidad psicológica, en las tragedias ya analizadas de Eurípides.

Todos estos rasgos ambiguos y complejos de la sustancia heroica, vuelven a surgir, ajenos a todo planteamiento moralizado, pero procedentes en suma de un estadio previo nunca eliminado totalmente, tratándose de elementos arcaicos actualizados por la sofística.

Sobre el substrato básico de la tradición concerniente a la figura de Orestes, Eurípides introduce algunas innovaciones significativas.

El protagonista actúa totalmente impelido por el oráculo de Apolo, pese y en contra de su voluntad; la figura creada por Eurípides está completamente purificada de odio y deseos de venganza.[128]

128. EURÍPIDES, *Electra*, 87, 1296-1297.

No se hace énfasis sobre el tema del hijo de Agamenón salvador del hogar, que era manifiesto en Esquilo y Sófocles. La ausencia de énfasis sobre la salvación que lleva consigo el castigo de Orestes, es debida a que Eurípides no enjuicia la muerte de Clitemestra en términos de implantación de la justicia y castigo de la culpa, sino que condena la acción sin atenuantes.

El tema del peligro que corre la vida de Orestes, tanto fuera como, más aún, al volver a su patria, se acentúa significativamente con relación a la interpretación de Esquilo y Sófocles.

De igual modo, en el héroe de Eurípides se marcan sus rasgos de debilidad, de soledad, frente a enemigos poderosos con los que se ha de enfrentar, y se añaden algunos caracteres nuevos, como son las muestras de temor del héroe al ser sorprendido en su empresa y el hecho de que mate a Egisto por la espalda.

Unido a estas innovaciones sobre el personaje, el autor crea la caracterización de Electra como una mujer desequilibrada e histérica y cuya única obsesión es saciar su odio en la venganza y el crimen.

Las innovaciones no quedan ahí solamente. El tema del castigo de Clitemestra por sus hijos, heredado de una larga tradición en la que la acción de los hermanos, unida al engaño, se ha aceptado e interpretado en términos de triunfo de la justicia divina, no es así interpretada por el poeta. Eurípides condena sin atenuantes el asesinato de una madre por sus hijos, sin que la culpa contraída por ella, lo exima de la injusticia de su castigo.

Pero al atribuir la determinación de tal acción a las órdenes de Apolo exclusivamente, condena en ella la tradición mítica. Esta condena del crimen es la tesis moral de la *Electra* de Eurípides; totalmente independiente de la utilización del engaño por parte de los héroes.

La aludida crítica se repite reiteradamente, en palabras del propio Orestes: Febo dictó un oráculo insensato,[129] al ordenar llevar a cabo una muerte que no se debió ejecutar nunca,[130] con la que un hombre puro dejará, contra su voluntad, de serlo.[131]

Orestes se pregunta si no es un mal espíritu el que ha dado tal orden en vez de un dios. Y se afirma categóricamente que no es justo el oráculo.[132]

Acto abominable llama el coro a la muerte de Clitemestra.[133]

129. Eurípides, *Electra*, 971.
130. Eurípides, *Electra*, 973.
131. Eurípides, *Electra*, 975.
132. Eurípides, *Electra*, 979, 981.

E igualmente los Dioscuros, por medio de los cuales se expresa la censura más abierta.[134]

> Ella ha recibido un castigo justo, pero tú no has actuado con justicia. Febo, Febo —pero puesto que es mi señor callo— siendo sabio, no te dio un oráculo sabio.

Crítica sobre lo mismo y en igual sentido, que vuelve a expresarse en *Orestes*.[135]

Por una parte la caracterización psicológica de Electra, y la tesis moral de la obra, que incluye la condena sin atenuantes del asesinato de una madre, son para Eurípides independientes de la utilización del tema del engaño del héroe.

Ambas cosas, la tesis moral sustentada y el engaño, discurren paralelos sin interferirse. El problema moral no tiene relación con la utilización del engaño por parte del héroe, ya que este último, como señalábamos antes, desempeña una nueva función de la que nos vamos a ocupar a continuación.

Se utiliza con fines teatrales, en este tipo de tragedia en que lo que se busca es poner en escena peripecias interesantes, por puro interés en ellas mismas, explotación dramática que tiene por objeto crear intriga.

Tal utilización del engaño se halla en *Electra* en la prolongada escena que transcurre desde el encuentro de los dos hermanos hasta la *anagnórisis*.[136]

Es una nueva explotación positiva del tema del engaño.

El espectador se olvida por un momento del castigo de los culpables, de todo planteamiento moral existente en la obra, del odio desmesurado y de la psicología de la heroína, para estar pendiente y absorto en la escena de la intriga; en cómo llegará a producirse el descubrimiento entre los dos hermanos.

Y esto es lo realmente importante de la creación de la intriga: que por ella el espectador se olvida de los problemas serios existentes en la temática, para desear conocer el desenlace de la acción en sí misma y por sí misma; y simultáneamente experimentar regocijo cuando la *anagnórisis* se produce, y pesar de que la tensión haya terminado. Es la vuelta a la tesis de la obra, con sus problemas, la terminación del teatro dentro del teatro.

133. Eurípides, *Electra*, 1178.
134. Eurípides, *Electra*, 1244-1246.
135. Eurípides, *Orestes*, 28-31, 37, 160-162, 285, 416 ss.
136. Eurípides, *Electra*, 220-579.

Pero aparte de la utilización del engaño con fines puramente dramáticos, está el elogio del mismo en función de que su utilización por Orestes significa la lucha del héroe inconsistente, en situación de manifiesta inferioridad, que con él vence al antihéroe —Egisto en este caso— e implanta un nuevo orden de cosas. El problema de Clitemestra queda marginado de esta nueva concepción.

Orestes está secundado en su plan por la lealtad incondicional de Pílades,[137] por la del viejo servidor[138] y, en segundo término, por el coro.

Ciertos rasgos grotescos existen en la figura del héroe: dice claramente que tiene miedo a entrar en la parte fortificada de la ciudad; se queda en las afueras, donde, si es descubierto, puede huir fácilmente.

Es evidente la diferencia con el mismo héroe, que en *Las coéforos* y en la pieza de Sófocles, mata a los culpables dentro de su propio palacio, sin mencionar temor alguno.

Otro rasgo, que es inusitado en la figura de Orestes y no deja de ser grotesco, es que no ataque a Egisto de frente sino que lo hiera por la espalda.[139]

Los inconvenientes de hallarse en situación de imposibilidad de actuar abierta y caballerosamente con el adversario se repiten reiteradamente.[140]

La falta de fuerza de Orestes,[141] a pesar de que se le llama valiente, no impide que él actúe en la sombra por miedo a Egisto.[142]

Ha de llevar a cabo su empresa con la fortuna adversa; está solo, en lo único que puede confiar es en su propio valor y en la suerte.[143] Por ello no puede vencer a sus enemigos, sin astucia, aunque lo quiera.

En contraste, el héroe en situación de debilidad tiene que entablar combate con el poderoso, que es el tirano, el antihéroe en suma.

Efectivamente, Egisto es presentado con todos esos factores negativos: quiso matar a Orestes de niño,[144] ahora quiere hacer lo mismo con Electra,[145] ha ofrecido dinero a quien mate al desterra-

137. Eurípides, *Electra*, 82 ss.
138. Eurípides, *Electra*, 487 ss.
139. Eurípides, *Electra*, 839-842.
140. Eurípides, *Electra*, 274-276.
141. Eurípides, *Electra*, 352.
142. Eurípides, *Electra*, 525-526.
143. Eurípides, *Electra*, 601, 610
144. Eurípides, *Electra*, 17-18.
145. Eurípides, *Electra*, 27-28.

do,[146] se le describe como borracho, que ultraja la tumba de Agamenón jactanciosamente.[147] También es cobarde y pese a la seguridad de que goza teme al hijo de Agamenón.[148]

La muerte de Egisto por el héroe lleva consigo la *salvación.*

El héroe astuto ha vencido al malvado y es aclamado, su victoria es una liberación. Se le aclama como vencedor; [149] tras su triunfo los mismos servidores de Egisto lo han coronado, entre gritos de gozo.[150] Corona que pide Electra para Orestes como para el vencedor en un agón, llamándolo *nikephóros.*[151] Igualmente el coro pide la coronación de Orestes como si se tratara de un vencedor en los Juegos Olímpicos.[152]

La victoria del héroe es celebrada con danzas en su honor, acompañadas de un canto de triunfo, calificándolo de *glorioso vencedor.*[153]

La misma idea del héroe vencedor por engaño, creador de la salvación, como un ser aparte, que vence fantásticamente, rompiendo toda limitación impuesta al ser humano, se expresa en las palabras de Orestes: *es sólo servidor de los dioses y de la fortuna.*[154]

También, si bien en una utilización incipiente que en otras obras se desarrollará plenamente, está ya presente en *Electra,* unido al tema de la salvación por medio del engaño, el tema erótico en la boda de Pílades y Electra, y en el de la futura felicidad de Orestes, tras la liberación de los males presentes.[155]

En el *Orestes* se ha separado de forma más palpable el problema moral, relacionado con la temática de *Las Euménides*: el juicio sobre el crimen de Orestes y la pintura del carácter enfermo del héroe, presa de su remordimientos, que quiere huir de la realidad aunque sea con la inconsciencia, prefiriendo engañarse,[156] así como la figura amante y serena de Electra en la desgracia, de la serie de engaños de los protagonistas.

La obra está claramente dividida en dos partes: la primera llega

146. Eurípides, *Electra*, 31-33.
147. Eurípides, *Electra*, 326-331.
148. Eurípides, *Electra*, 831-833.
149. Eurípides, *Electra*, 761-764.
150. Eurípides, *Electra*, 854-855.
151. Eurípides, *Electra*, 872.
152. Eurípides, *Electra*, 862-864.
153. Eurípides, *Electra*, 859, 865, 873, 879, 880.
154. Eurípides, *Electra*, 991-992.
155. Eurípides, *Electra*, 1249, 1284-1287, 1290-1292.
156. Eurípides, *Orestes*, 211, 235-236.

hasta después de la sentencia de muerte dictada por el pueblo de Argos y su aceptación dignamente y con valor.

La segunda, comprende el plan de engaños de los héroes, con el fin de salvarse y alcanzar una vida feliz, que es la que nos interesa ahora.

Esta segunda parte introducida por Eurípides en una obra en la que su problemática ha ocupado el pensamiento de los trágicos, y ha llenado repetidas veces la escena ateniense, consiste en una serie de episodios de aventura, novelescos y fantásticos en estrecha relación con los trucos y engaños de los héroes de *Ifigenia en Táuride* y de *Helena*.

El engaño se utiliza con fines puramente dramáticos, como explotación teatral, para crear situaciones de intriga. Utilización que en esta obra adquiere caracteres marcadamente significativos.

Toda la última parte de ella es en realidad una explotación del engaño para crear situaciones de intriga: tanto la escena en la que los tres héroes —Orestes, Electra y Pílades— fraguan el proyecto de salvación y venganza [157] como la serie sucesiva de accidentes inesperados y rápidos que se desarrollan durante la realización del proyecto mismo hasta la aparición del *deus ex machina*.[158]

Incluso la narración del esclavo frigio del proceder astuto de los héroes dentro del palacio,[159] por la forma en que la descripción de la acción está concebida, crea momentos de intriga de igual modo que si el espectador siguiera con sus ojos el desarrollo mismo de ella.

Por medio de la explotación del engaño con fines teatrales el espectador se olvida de la figura melodramática y derrotada de Orestes, de la problemática sostenida en la primera parte de la obra, deja de plantearse el problema de si la sentencia de muerte es justa o no; la moral no tiene nada que ver con la fantasía y el imperio de esta última es lo que el autor busca con las escenas de intriga.

Tampoco al espectador, durante estos momentos, le parecerán crímenes el asesinato de Helena y la amenaza criminal a un ser indefenso como Hermione.

Sabe que nada grave va a ocurrir, él no sabe cómo, pero sí tiene conciencia de que esos crímenes del héroe no son equiparables al crimen habitual, que un personaje mítico como Helena muera, no es crimen evidentemente, y es precisamente con la intri-

157. EURÍPIDES, *Orestes*, 1085 ss.
158. EURÍPIDES, *Orestes*, 1245 ss.
159. EURÍPIDES, *Orestes*, 1369 ss.

ga, con lo que adquiere conciencia de la *apáte* del teatro; el espectador experimenta, en resumen, la sensación que en *Orestes* el coro expresa: *va de sorpresa en sorpresa.*[160]

Con relación a la forma de enjuiciar el autor el engaño utilizado por este nuevo tipo de héroe surgido dentro de la tragedia, como exponente de audacia e inteligencia, la pieza dramática nos ofrece uno de los más claros ejemplos sintetizados de esta concepción heroica, cuyos rasgos vamos a analizar a continuación en detalle.

El héroe central está secundado por la lealtad fiel de Pílades y Electra, puesta al servicio de la trampa.

Se hallan en una situación de inminente peligro, que es ahora la vida o la muerte,[161] determinada porque el héroe, en estado de manifiesta adversidad, ha de luchar contra enemigos a quienes la fortuna favorece.[162]

Frente al héroe, su antagonista, el antihéroe, posee rasgos negativos: lo es Menelao. Pero en *Orestes* lo más interesante es precisamente el hecho de que los rasgos del *antihéroe,* en ciertos aspectos, sean exageradamente semejante a los del héroe; y sólo en el segundo, por su victoria, por el hecho de ser el héroe, estos mismos rasgos comunes resultan admirados y positivos, mientras en su adversario resultan negativos.

Menelao se nos presenta como cobarde, como impío, por no haber prestado su lealtad a personas de su propia sangre; como falso.[163]

Pero los caracteres grotescos de los héroes son numerosos y marcadísimos, y con ellos, y por encima de ellos, son admirados e incluso sus rasgos grotescos, al ser del héroe, adquieren otra categoría, pertenecen a otro sistema, que no es el habitual, y no ha de medirse por sus normas, en consecuencia.

El ataque de los personajes, en el que éstos cifran su posibilidad de éxito, va dirigido contra dos mujeres: Helena y Hermione.

Cómicamente se llama *agón* a una lucha del héroe con mujeres y esclavos, a los que se ha calificado de cobardes anteriormente;[164] y a pesar de ello, los héroes entran con las armas ocultas. Su primera hazaña consiste en hacer una matanza de la guardia y encerrar a los esclavos en diferentes lugares.[165]

160. EURÍPIDES, *Orestes*, 1503.
161. EURÍPIDES, *Orestes*, 1245.
162. EURÍPIDES, *Orestes*, 1552-1553.
163. EURÍPIDES, *Orestes*, 1201-1202, 1213, 1608.
164. EURÍPIDES, *Orestes*, 1115.
165. EURÍPIDES, *Orestes*, 1126-1127.

El título de gloria del héroe se cifra en cambiar el calificativo que sobre él pesa, de matricida, por el de asesino de Helena.[166] Su acción busca la salvación, pero ha de llevarse a cabo sin correr peligro.[167]

Planean iniciar su hazaña explotando la piedad, adoptando una actitud humilde ante Helena.

De igual modo describe el frigio la actitud de Orestes y Pílades.[168]

> Con actitud humilde, llorando su suerte ante Helena, tendiendo a ella sus manos suplicantes.

Unida a tal actitud, es igualmente grotesca la comparación que el esclavo hace de ellos con héroes épicos, tales como Héctor o Áyax.[169]

En contraste con todo este panorama y formando una síntesis orgánica, el engaño y la actuación del héroe son prueba de una inteligencia superior, incluso el engaño a Hermione es propio de gente de valor, acción viril.[170]

Se compara a Orestes y Pílades con leones en dos ocasiones.[171] El héroe se ríe, en su astucia, del poderoso.[172]

Con su forma de actuar busca una salvación a nivel individual. La idea de que la acción implica un cambio del mal al bien se expresa reiteradamente.[173] Salvación que va unida al disfrute del placer, y al de un medio curativo, una medicina.[174]

La salvación va unida también al triunfo y adquisición de la felicidad, que va enlazada al disfrute del amor y al triunfo de la paz.

En *Ifigenia en Táuride*, en *Helena* y en *Las bacantes* el factor relevante es la admiración por el engaño del héroe, el énfasis conferido a que él es expresión de su inteligencia superior.

La acción con engaño no ataca a la justicia, ni a la religión, y el fin, en cambio, que con ella se busca es la creación de una Felicidad Fantástica.

En estas obras es escasa e irrelevante la explotación de las argu-

166. EURÍPIDES, *Orestes*, 1140.
167. EURÍPIDES, *Orestes*, 1172-1174.
168. EURÍPIDES, *Orestes*, 1409-1414.
169. EURÍPIDES, *Orestes*, 1479-1481.
170. EURÍPIDES, *Orestes*, 1350-1351.
171. EURÍPIDES, *Orestes*, 1555, 1401.
172. EURÍPIDES, *Orestes*, 1559-1560.
173. EURÍPIDES, *Orestes*, 1173, 1188, 1343, 1348.
174. EURÍPIDES, *Orestes*, 1182, 1190.

cias del héroe con fines puramente dramáticos, o sea, para crear escenas de intriga, específicamente, como vimos así sucedía en *Electra* y *Orestes*.

El autor sitúa a su héroe en una coyuntura de marcado peligro: este factor se acentúa significativamente en las tres tragedias.

En *Ifigenia en Táuride* los héroes se hallan en tierra desconocida, inhospitalaria,[175] y corren peligro de muerte, sin que sobre ellos pese culpa alguna, por azares desgraciados de la fortuna.

En *Helena*, Menelao se halla en peligro de muerte y Theonoe supone una amenaza para los dos héroes.[176]

Dioniso en *Las bacantes* es el dios que corre un riesgo, adopta forma humana para entrar en una ciudad que le es hostil, sufre injurias por parte de los hombres, y se deja apresar.

El héroe de estas tres obras sigue poseyendo rasgos grotescos, pero están asimilados a los de superioridad, de forma que son incluso un exponente de excelencia, o un camino aceptado y dictado por la astucia. Lo grotesco se ha convertido en ellos en otra forma de ser heroico.

En *Ifigenia en Táuride* es grotesco que la hazaña de los héroes sea el robo de la estatua de la diosa; o sea, actuar como ladrones, para lo que han de esperar la noche.[177] Pero ese robo es una hazaña heroica como otra cualquiera, ya que ella va unida a la salvación. Y su forma de actuar arriesgada se considera propia de hombres valientes.[178]

Se les describe como invulnerables; su manera de proceder con engaño es propia de hombres sabios.[179]

El rasgo grotesco de explotar la propia desgracia para obtener el objetivo, es inteligencia puesta al servicio de un fin consistente y firme.

En *Helena* es grotesco que un héroe se haga pasar por muerto,[180] lo es también el disfraz de Menelao, pero todo ello está al servicio de un proceder inteligente que puede garantizar el éxito, y lo segundo es lo relevante.

Es prueba de astucia y sabiduría el ardid de explotar la súplica y la piedad para conciliarse a Theonoe.[181]

175. Eurípides, *Ifigenia en Táuride*, 94, 321-322.
176. Eurípides, *Helena*, 776-777, 780, 803 y 819, 821-823.
177. Eurípides, *Ifigenia en Táuride*, 77 ss., 110-112, 1026.
178. Eurípides, *Ifigenia en Táuride*, 114-115.
179. Eurípides, *Ifigenia en Táuride*, 328-329, 907-911.
180. Eurípides, *Helena*, 1051-1052, etc.
181. Eurípides, *Helena*, 828 ss., 894, 943, 947, 995

Lo que a los héroes interesa es combinar bien su plan de engaños y son elogiados precisamente por su capacidad de combinarlo bien.

Son grotescos en *Las bacantes* los rasgos afeminados del dios, las metamorfosis; pero todo ello es una forma de poner de manifiesto su sobrehumana potencia y sabiduría, como demuestra el plan trazado contra Penteo.

Por oposición al héroe, su antagonista, el antihéroe, está marcado con rasgos negativos, que ahora radican en el reverso de los que posee el héroe: su falta de inteligencia y astucia que resulta, así, ridícula.

El rey de Táuride aparece ignorante y simple. El de Egipto, pese a que se presenta con caracteres de tirano malvado, da iguales muestras de simpleza y candidez.

Penteo frente a Dioniso, está engañado, su destino provoca dolor al final de la obra, pero cuando en su error y ceguera, guiado por la sabiduría engañosa del dios, se viste de bacante, adquiere rasgos grotescos y risibles.

El engaño del héroe en estas obras no implica crimen, ni violencia, ni acción alguna injusta. Y por el contrario, tiene por objeto implantar una Fantasía Salvadora.

El engaño en sus múltiples formas es un juego de astucia e ingenio para luchar contra el antihéroe —Toas, Teoclímenes, Penteo— y cuyo objeto es crear una Fantasía que sea, más que la negación, la superación y evasión de la realidad habitual, la superación y evasión de la razón y la lógica, en un intento de transformar en inteligible todo cuanto a la razón aparece como caótico y absurdo en la realidad cotidiana. Intento que tiene al fin su profunda raíz en un planteamiento, por parte del hombre, racional y doloroso para entender el orden de las cosas, ya que la creación de la fantasía siempre es la forma que tiene la razón de sobrevivir, huyendo de sí misma. Y esto Eurípides lo demuestra de forma magistral.

Esa nueva Realidad Fantástica que crean a través del engaño los héroes de *Ifigenia en Táuride* y de *Helena*, es el disfrute de la felicidad unida a la paz y al amor también en *Helena*, a nivel individual.

La nueva Realidad Fantástica que, a través del engaño, implanta Dioniso, es una Felicidad trascendente, y de la que todos los hombres pueden participar.

En verdad, poca cosa diferencia lo primero de lo segundo: es siempre el triunfo del *Absurdo*, desde el punto de vista de la razón

humana, la huida de las limitaciones impuestas por los estrechos límites de ella y sus normas.

Es crear un mundo fantástico pero coherente, dentro del cual el hombre pueda ser feliz, en un estado primitivo, sin problemas, por encima del bien y del mal, sin dolor.

Para hacer posible el triunfo de esta nueva Realidad, el héroe actúa siempre con engaños, procedimiento a la medida del objetivo, que dejan burlados a los que, al contrario que el héroe, se aferran a la razón y la lógica de este mundo normal: al antihéroe, tanto los tiranos de Táuride y Egisto, como Penteo.

Ese engaño del héroe es admirado, más admirado cuanto que su objetivo no es ya simplemente buscar una huida al mal, la salvación personal, como vimos antes. Sino que la salvación que con el engaño se impone en las tres obras de que hablamos, es la creación de un orden Salvador por sí mismo, lejos del mundo; otro orden y otro mundo.

El orden Salvador y Fantástico, cuyo triunfo implantan a nivel individual los héroes de *Ifigenia en Táuride* y de *Helena* con la adquisición de la felicidad, la paz y el amor, tiene su hipóstasis divina en el orden Salvador y lejos de la razón humana que implanta el triunfo de Dioniso, en *Las bacantes*.

Dioniso proporciona la milagrosa abundancia, sin trabajo ni fatiga, goza en las fiestas, ama la paz, dadora de venturas, su sabiduría es otra sabiduría que supera la humana, pero es dulce no pensar.[182]

La sabiduría no la envidio,
disfruto persiguiendo
otras cosas grandes y siempre claras;
una vida hacia el bien;
y pasar día y noche en la piedad,
dejar lo que no es justo y
honrar a los dioses lo debido.

En *Ión* el tema del engaño, el de Creusa contra Ión, se utiliza por Eurípides con fines específicamente teatrales: explota el engaño para suscitar escenas de intriga.

En *Electra* y *Orestes* observamos una doble utilización del engaño, que era incipiente, tanto en lo relativo a la explotación del tema para crear intriga como en la admiración del mismo como

182. Eurípides, *Las bacantes*, 677 ss., 416-418 y 1002 ss.

exponente de la inteligencia del héroe para salir de situaciones difíciles.

En las tres tragedias analizadas en las líneas precedentes —*Ifigenia en Táuride, Helena* y *Las bacantes*— observamos una posición secundaria del engaño como instrumento puramente dramático, y, en cambio, una marcada relevancia conferida a la admiración de éste por parte del héroe, en función de que su utilización tenía por objeto la implantación de una Realidad Fantástica y Salvadora.

En *Ión*, el engaño de Creusa no es específicamente admirado como producto de sabiduría para esquivar una situación difícil.

Ciertamente, tanto Creusa como el viejo servidor dan muestras de un arrojo inusitado en una mujer sensible que sufre y en un viejo sin fuerzas; pero esto es irrelevante, porque, tal resurgir de fuerzas, que planean y llevan a cabo medios de venganza, no son interpretados como muestra de sagacidad fundamentalmente.

En cambio, es relevante la utilización del dolo para crear intriga. Y, simultáneamente, a través de él, se llega a la *anagnórisis*, otra forma de salvación.

Desde el prólogo [183] el espectador está en antecedentes de la verdad, sabe que Ión no sufriría ningún mal por obra de Creusa. Cuando llega el momento en que la heroína se cree traicionada [184] y, pese a sus propios instintos, utiliza el engaño en la desesperación, el espectador sabe que a través de su trama va a surgir una solución que aportará la felicidad merecida a madre e hijo.

Ni por un momento, la utilización del engaño se juzga en términos de traición, crimen o injusticia; sino que sencillamente el espectador la experimenta tal como el autor ha querido plantearla: es un medio que precipitará la solución que, previamente, se sabe que va a ser feliz. La intriga creada por la utilización del engaño consiste en que no se sabe cómo se producirá la *anagnórisis*, ni cuántos incidentes transcurrirán por medio hasta llegar a ella.

4. Conclusión

No hay un corte neto entre la sabiduría premoral que incluye el engaño útil, admirada en el Odiseo homérico, y la nueva sabiduría, que acepta igualmente el engaño útil, cuando éste es el mejor

183. Eurípides, *Ión*, 1-81.
184. Eurípides, *Ión*, 796 ss.

medio para la consecución de objetivos beneficiosos, incluso a veces justos, para el estado o el individuo, propia de muchos héroes de Eurípides, y que lo será invariablemente del de Aristófanes.

El eslabón que enlaza al Odiseo homérico con el héroe de algunas obras de Eurípides, son la Electra y el Orestes de Esquilo; el Orestes y la Electra de Sófocles; Hécuba, Medea y Fedra de Eurípides.

Está integrado por todos los casos en que el autor adopta posición neutra sobre el engaño, con o sin subordinación a una esfera de moralización.

La admiración por el engaño está condicionada por la admiración por la sabiduría. Inteligencia que, en este caso, es la puramente racional, la que tiene su punto de arranque en ideas sofísticas.

Basta no actualizar el engaño en un contexto de sabiduría para que, conscientemente, quede relegado a segundo término. O, simplemente, basta conferir énfasis a la idea de que la sabiduría consiste en justicia, que excluye el engaño, para que éste quede igualmente fuera del foco de interés. Son estas últimas las que llamamos posiciones neutras.

Pero lo cierto es que, relegado a plano secundario, el engaño no se silencia, ni se niega, ni se condena. Y, con él, en cambio, se triunfa.

Del engaño, arma de utilización que el poeta no juzga de lícita ni de ilícita, se sirve el héroe —Orestes, Electra, Hécuba, Fedra, Medea— para alcanzar un objetivo; y con él se obtiene el éxito invariablemente.

El objetivo puede ser justo o injusto en sí mismo, o simplemente justificable e incluso justificado —*Hécuba*— pero siempre conveniente para la comunidad o para el individuo.

Éxito y conveniencia hay en la acción de Orestes y Electra, en la que Hécuba, Medea y Fedra, conceptos que, al fin, tienden a imponer la autoafirmación del hombre concreto o de una sociedad concreta, por encima de normas restrictivas y de toda clase de oposición.

Llamémosle ideas premorales o inmorales, están ahí, y ello dice demasiado de lo relativo de unos criterios éticos.

La posición neutra sobre el engaño responde a la moral mixta de las ideas tradicionales, creadas a base de grandes dificultades, por superposición de elementos puramente morales a los previos, premorales, que solo así quedan neutralizados, como ocurre en *Las coéforos* y *Electra* de Sófocles.

No obstante, basta que no se subordinen los rasgos previos de engaño a una esfera de moralización, impuesta solamente entre contradicciones y tensiones de fácil rotura, para que la vertiente premoral de las ideas tradicionales aflore con toda su riqueza en posibilidades de utilización; así *Medea, Hécuba* e *Hipólito.*

CAPÍTULO III

EL ENGAÑO DE LOS DIOSES. PERVIVENCIA Y FUNCIÓN EN LAS CONCEPCIONES IDEOLÓGICAS DE LA TRAGEDIA GRIEGA

El tema del engaño del dios, se describa él míticamente o no, pervive en la tragedia del siglo v, en la que confluyen todas las corrientes anteriores de pensamiento.

En nuestro estudio partimos de ese sustrato previo o primer nivel, sobre el que opera primero la epopeya, luego Hesiodo, Píndaro, ahora los trágicos, en sentidos diferentes; pero que está presente en todos, tratándose ya de superarlo en otro estadio, o segundo nivel, o ya de utilizarlo para expresar una concepción del dios o del hombre.

En lo concerniente a las diferentes posiciones adoptadas por los poetas trágicos con relación al tema del engaño del dios, no podemos olvidar que en el pensamiento de la tragedia confluye la corriente de pensamiento de que es exponente la lírica, de que hablábamos en la primera parte de este libro.

Sobre el tema arcaico del engaño del dios, en las líneas generales de pensamiento de la tragedia, se hallan realizadas dos posiciones, de las diversas posibles. Una de ellas consiste en censurarlo moralmente; la otra, en adoptar una posición neutra sobre el elemento mítico por sí mismo, en cuanto rasgo que implica una concepción antropomorfa premoral y arcaica de la esfera divina.

Dentro de la posición neutra, caben a su vez otras dos posibilidades, ambas elaboradas en la tragedia. Una consiste en subordinar el tema del engaño del dios —relegándolo a segundo término— a una esfera de moralización que se impone, implicando la superación del primer nivel. La otra no subordina el tema del engaño del dios a esfera de moralización, sino que lo utiliza desempeñando nuevas funciones.

En las páginas siguientes vamos a analizar la pervivencia y utilización de este primer nivel, dentro de tres nuevos sistemas o segundos niveles, de autor: el de Esquilo, el de Sófocles y el de Eurípides.

1. En el sistema de pensamiento de Esquilo

1.1. Posición neutra y superación en cuanto se subordina a una esfera de moralización

En *Prometeo,* Esquilo opera con un viejo elemento mítico, la figura de Prometeo, en la que el engaño es su característica más destacada tradicionalmente.

Estos rasgos previos que constituyen lo que venimos considerando primer nivel, no los elimina Esquilo. Es con engaños como Prometeo ayuda a Zeus a vencer a la antigua generación;[1] y es igualmente a hurtadillas como actúa para entregar el fuego a los hombres, tras haberlo robado.[2]

Los elementos básicos sobre los que opera Esquilo son ciertamente los mismos que se hallan presentes en Hesiodo. Pero en el sistema de pensamiento del primero, o segundo nivel, observamos no sólo la neutralización del tema engaño, al quedar subordinado a una esfera de moralización, sino también un cambio radical en la forma de concebir la figura misma tradicional de Prometeo, en la que difiere profundamente de Hesiodo.

El engaño como característica consustancial del titán, en la concepción hesiódica, es un factor relevante, exponente de su *sophía* premoral, que es superada en un nivel de moralización, al ser castigada por la *sophía* de Zeus, que incluye los conceptos *díke,* íntimamente unida a *alétheia..*

Esquilo no elimina los rasgos de engaño tradicionalmente atribuidos a Prometeo, pero no les confiere valor relevante; por el contrario, los relega a oscuro y segundo término, al superponer al rasgo tradicional atribuido al dios, un nuevo rasgo que es el que se impone en la figura de Prometeo de Esquilo: la inteligencia racional que es su factor relevante y la proyección de la misma en amor a los hombres.

La simple comparación de los diferentes términos y de la

1. Esquilo, *Prometeo,* 197 ss.
2. Esquilo, *Prometeo,* 109-110.

utilización numérica de los mismos por Hesiodo y Esquilo, referidos a Prometeo, evidencian sus dos posiciones divergentes.

Mientras tanto en la *Teogonía* como en *Trabajos y días*,[3] Hesiodo utiliza reiteradamente los conceptos *arte engañosa, el de los pensamientos tortuosos, maquinador de trampas,* Esquilo aplica a Prometeo conceptos relacionados con una sabiduría racional, en los mismos contextos en que la conciencia de sus engaños subyace inevitablemente: [4] *de Temis la de recta inteligencia, hijo de agudo entendimiento.*

El tema tradicional —la narración de Prometeo, puesto al lado de Zeus para vencer con engaño a la antigua generación, y el engaño al propio Zeus para otorgar un beneficio a los hombres— no queda eliminado de la versión esquílea, pero sí relegado a plano secundario. Apenas treinta versos del total de la obra se dedican al tema del engaño; y en cambio, la obra entera a poner de relieve su sabiduría racional [5] y su excesivo amor a los hombres.[6] Este simple hecho es suficientemente revelador de la nueva concepción por parte de Esquilo de la figura del dios-héroe en la que, al convertir en factor relevante la inteligencia y el humanitarismo, el factor tradicionalmente significativo de ella, el engaño, queda relegado a plano secundario y desposeído de significado por sí mismo.

Una utilización del substrato básico similar a la que tiene lugar en plano concreto en la figura de Prometeo, se efectúa a nivel general en el pensamiento de Esquilo.

O sea: si al dios tradicional, al que es consustancial la utilización del engaño como rasgo marcado, positivo —Prometeo en este caso— Esquilo superpone en otro estadio una imagen del dios en la que el elemento básico pervive pero desempeñando una función neutra en la medida en que se subordina al factor sabiduría racional y moralizada —que es el que se convierte en marcado positivamente—, igual ocurre en plano general, según vemos en la misma obra: el tema del engaño consustancial a la concepción mítica premoral, y demasiado arraigado a la tradición de que la tragedia vive, perdura. Pero se adopta sobre él una posición neutra, en función de una nueva concepción moralizada de la divinidad que excluye el engaño, que se superpone al estadio heredado, implicando una superación de él.

Al referirme a la pervivencia de elementos premorales en plano

3. Hesiodo, *Teogonía*, 535 ss. y *Trabajos y días*, 42 ss.
4. Esquilo, *Prometeo*, 18, 59.
5. Esquilo, *Prometeo*, 18, 62, 328, 335, etc.
6. Esquilo, *Prometeo*, 10-11, 28, 82 ss., 101 ss., 120 ss., 248 ss., 436-471, 476-506.

general, pienso en que tanto el engaño de Prometeo a Zeus, consistente en el robo del fuego, como el que hace posible que el propio Zeus usurpe el poder a Crono, son esencialmente iguales.

Con ello quiero decir que el tema del engaño del dios se conserva en Esquilo no sólo en la actuación de Prometeo, sino también en la del mismo Zeus con relación a la generación anterior. Lo único que diferencia al uno del otro es que el primero implica una violación del poder establecido —el orden de Zeus— y con el segundo se hizo posible la instauración de dicho orden.

En uno y otro caso, la utilización del engaño es algo totalmente secundario, ajeno a todo intento de moralización por sí mismo. Es una forma de imponerse el poder de la voluntad y el orden divino; y lo importante es que la voluntad divina sea moralizada y su orden justo, lo es la voluntad del Zeus de Esquilo y su orden; éste es el superestrato que constituye el nivel de pensamiento del poeta.

Al hablar de la concepción de Esquilo de Zeus, no pienso exclusivamente a tenor de la obra conservada de la trilogía en torno a Prometeo, sino del pensamiento general del poeta, del cual la obra que nos ocupa puede ser un exponente parcial, pero en modo alguno contradictorio.

Zeus posee el poder, que impone el triunfo de su voluntad divina, voluntad que es *sophía* y *díke* íntimamente ligada a *alétheia*; todos estos conceptos se hallan estrechamente relacionados en múltiples pasajes.[7]

Los elementos premorales de engaño quedan neutralizados, al quedar superados en el superestrato que constituye el nivel de pensamiento de Esquilo: la concepción moralizada de Zeus, justo y verdadero, el cual saca del elemento premoral un orden racional.

Pero no obstante, el elemento previo, premoral, está ahí: gracias al engaño del dios *cuya palabra no conoce la mentira*, arrebató el poder a la generación anterior, para imponer un orden mejor; *Zeus ató a su padre, al viejo Crono*, dicen las Erinis aludiendo al mismo hecho.[8]

Ciertamente el tema del engaño es un fósil, un resto arcaico, pero no es silenciado, pese a todo; los factores en contraste subyacen inevitablemente bajo la conciliación esquílea, bajo la subordi-

7. Esquilo, *Las suplicantes*, 86 ss., 562 ss., 574 ss., 589 ss., 822 ss., 1043 ss.; *Agamenón*, 161 ss., 365 ss., 1485 ss.; *Las Euménides*, 615 ss.; *Prometeo*, 62, 186, 545 ss., etc.
8. Esquilo, *Las Euménides*, 640.

nación al orden justo y racional de Zeus, que es lo que se impone.

De nuevo en *Las Euménides* hallamos la pervivencia del engaño, en relación con el dios Apolo concretamente.

Hay una serie de rasgos que confluyen a lo largo de la tradición en Apolo, constituyendo un substrato básico que pervive en los sistemas de pensamiento de los tres trágicos, en la obra de Esquilo que ahora nos ocupa, en la *Electra* de Sófocles, en las obras relativas a la leyenda de Orestes de Eurípides, y en el *Ión* de este último.

Esos rasgos que integran la concepción básica del dios, presentan caracteres que creo interesantes y significativos para comprender la pervivencia de temas de engaño relacionados con el dios y la interpretación de los mismos en estadios posteriores de pensamiento.

Apolo, en la concepción mítica, no sólo posee el factor engaño que es común a todos los dioses con el mundo heroico, sino también otros estrechos puntos de contacto que lo sitúan en caso límite entre la forma semidivina y la divina: sostiene *agones* con muchos héroes, sobre su vida no se cierne peligro de muerte, pero sí sobre la de Latona antes de su nacimiento; se mancha con un crimen de sangre y ha de purificarse de él.

Ya en el más antiguo documento literario, la *Ilíada*, se han eliminado del dios los otros rasgos monstruosos, menos el del engaño que es común a todos los dioses y es objeto de una interpretación determinada por los cánones de la moral agonal, adquiriendo un nuevo significado de exponente de *sophía* y de *areté* superior. En la misma *Ilíada* hay unas diferencias no solo cuantitativas, sino también cualitativas en lo que a la utilización del engaño se refiere, de unos dioses a otros, y Apolo es tan experto en astucia y trucos como la propia Atenea.

Es el dios que admira y ama a Hermes, precisamente por la astucia inteligente del pequeño dios tanto en el actuar como en la forma de argumentar.

Es el dios que protege y defiende el engaño de Orestes e incluso lo induce a actuar con él. Es el dios que utiliza su astucia para seducir mujeres; que hábilmente esquiva el argumento comprometedor y que esgrime el arte de la palabra con la astucia de quien sólo pretende hacer triunfar una causa, interesado en que el argumento parezca verdadero, no en que lo sea. Otro rasgo confluye en la concepción del dios: Apolo es objeto de un temprano proceso de sublimación, hasta ocupar en el panteón griego un puesto jerárquico inmediatamente detrás de Zeus. En la cima de

este proceso de sublimación está *el dios que conoce la voluntad de Zeus, el adivino y profeta verídico.*

Estos dos factores confluyentes constituyen la concepción de Apolo arraigada a la mente tradicional y a la leyenda que con ella se ha ido creando. Todos estos elementos que integran el substrato básico se conservan en *Las Euménides,* en forma más o menos atenuada, pero con todo lo que de contradictorio hay en ellos mismos.

De igual modo que en *Prometeo,* el Zeus que vence con engaño a la generación de Crono, es el mismo *cuya boca no sabe mentir:* [9] en *Las Euménides,* Apolo, *el adivino que no miente,*[10] es el mismo que engaña a las Erinis para proteger a Orestes en su huida, por lo que se le llama *ladrón.*[11]

> ¡Oh tú, el hijo de Zeus, eres ahora un ladrón.
> Joven, tú a viejas diosas coceaste
> cuando honras a ese suplicante impío,
> cruel para sus padres,
> y me has hurtado el matricida, siendo tú un dios!

Apolo no sólo actúa con engaños para proteger a Orestes, sino que rehúye astutamente las razones comprometedoras, esgrime argumentos falsos [12] en apoyo de los cuales se tocan resortes sentimentales que ninguna relación tienen con la veracidad o no del argumento.

Con el engaño en la acción y la astucia de palabra, el dios presta su ayuda al héroe que con el engaño triunfó de sus adversarios. Con absoluta verdad el coro dice que ha sido vencido por los engaños de los dioses.[13]

> Porque ya mis derechos
> antiguos, de los dioses engaños invencibles
> me han robado cual nada.

El tema tradicional del engaño del dios, que, como hemos visto, conserva Esquilo, queda no obstante relegado a un plano oscuro y neutro, al ser incluido en el sistema de pensamiento del poeta, que le superpone una concepción moralizada de la divinidad que es la que pasa a ser relevante.

9. Esquilo, *Prometeo,* 1031.
10. Esquilo, *Las Euménides,* 615 ss.
11. Esquilo, *Las Euménides,* 64 ss., 149 ss.
12. Esquilo, *Las Euménides,* 625 ss., 657 ss.
13. Esquilo, *Las Euménides,* 845.

En el pensamiento de Esquilo lo realmente importante es que la actuación de Apolo en defensa de Orestes —que ello sea con o sin engaño es totalmente secundario— implica la defensa de la voluntad de Zeus y el triunfo de la justicia divina, que incluye el perdón y no sólo el castigo, y de su proyección al orden humano, Justicia a la que va aliado el concepto de *alétheia*.[14]

Su posición, con relación al tema tradicional, es la misma que adopta en *Prometeo*.

En otros lugares se habla *del engaño de un dios*, pero tales conceptos sólo son enjuiciables a tenor del contexto en que ellos se integran, como a su vez el contexto sólo es significativo a nivel de pensamiento del autor, en lo referente a la interacción entre la esfera divina y la humana. En relación con el engaño del dios al hombre, se halla, esporádicamente también, la concepción de *Ate* como una fuerza exterior que arrastra arteramente al hombre al mal. En *Los persas*, concretamente, aparece el engaño del dios en correlación con el hombre engañado, Jerjes.

El coro describe la campaña ambiciosa de Jerjes, el ejército que en ella va, a cuyo poder se espera que nadie pueda hacer frente,[15] para poner en contraste inmediatamente la idea de que a todo hombre puede sobrevenir un fracaso inesperado, motivado por la arbitrariedad con que el dios frustra los proyectos humanos.[16]

Engaño del dios al que se le une la idea de *Ate* como una fuerza de carácter demónico,[17] que asalta a la mente humana privándola de buen juicio.[18]

> Pero de un dios al traicionero engaño
> ¿qué hombre siendo mortal podrá escapar?
> ¿Quién es aquel que con pie ligero
> será señor de salto afortunado?
> Pues que con mente amiga, con halagos
> en un principio, lleva luego
> al ser mortal hasta las redes de Ate;
> de donde no es posible ya que un hombre
> saltando por encima huya.

La reina Atosa expresa igual idea, al conocer el desastre del ejército.[19] La sombra de Darío, al conocer la audaz idea de Jerjes,

14. Esquilo, *Las Euménides*, 615 ss.
15. Esquilo, *Los persas*, 100-106.
16. Esquilo, *Los persas*, 106-110.
17. Cf. Reinhardt, *Ob. cit.* p. 16, sobre el sentido caso mágico del papel de Ate.
18. Esquilo, *Los persas*, 111-115.
19. Esquilo, *Los persas*, 472.

de tender un puente de barcas sobre el Helesponto, repite el concepto de que fue un demon el que vino a Jerjes para que no pensara sabiamente. La misma idea del engaño divino como causante de desgracias imprevisibles, se halla en labios del propio Jerjes.[20]

A esta concepción tradicional según la cual el engaño del dios en correlación con el hombre engañado, sin culpa, se utiliza para expresar la existencia de elementos no reductibles a la racionalización, incluso dentro de concepciones moralizadas de la divinidad, se superpone el segundo nivel. El pensamiento de Esquilo en esta obra ciertamente está más claro, por el planteamiento más simplista que en ella se da de la acción humana —hay una conducta moral y otra inmoral, que es la de Jerjes; la primera obtiene el premio divino, la segunda el castigo— pero igualmente cierto es que su enjuiciamiento es exactamente igual, en suma, que el que se da en obras en las que el planteamiento de la acción humana, del error como cosa humana dentro de la esfera divina, es más complejo, como en *Agamenón*, o en el caso de Eteocles.

El substrato tradicional que pervive en *Los persas* —hombre engañado como contrapartida del engaño del dios— pasa a tener un significado neutro al quedar subordinado a una esfera de moralización que supera la concepción de la irracionalidad del destino humano, en el siguiente sentido:

Para Esquilo existen unas causas que arrastran al hombre al error —caso de Jerjes, de Agamenón, de Eteocles—, error que es concebido como extravío de la mente, insensatez, ceguera, en cuanto olvida los límites impuestos por la justicia divina a la naturaleza humana. La idea del dios, que, artera e imprevisiblemente, ofusca la razón del héroe, no pasa de ser una interpretación que no penetra la realidad profunda del mundo.

La desgracia de Jerjes fue provocada por el extravío de la mente —*Ate*— que en parte nace al tiempo que la desmesura y en parte es una consecuencia de ella. *Hybris* y *Ate* llevan al hombre a violar la justicia divina y como consecuencia recibe el castigo.

La racionalización esquílea se superpone a la concepción premoral en *Los persas*, pero la línea de pensamiento es idéntica a la que se muestra en otras obras.

La sombra de Darío denuncia la verdadera causa de la ruina del héroe: su *hybris*, porque[21]

20. ESQUILO, *Los persas*, 909 ss.
21. ESQUILO, *Los persas*, 749 ss., 820 ss.

El que es hombre no debe tener orgullo en demasía,
pues la hybris, tras florecer, da cual fruto la espiga de Ate.

La idea de *Ate* como enfermedad de la mente, error humano, pero del que el hombre no es culpable, se aplica a Jerjes, de quien se dice *que la razón no regía el timón de sus impulsos*; [22] lo cual es concebido como enfermedad.[23]

Le hace violencia Persuación funesta,
odiosa hija de Ate, Consejera.
Es vana toda medicina.
. . . .
pues es un niño que persigue pájaro alado.

Este hombre que cree que va a lograr provecho con la injusticia, *derriba el gran altar de la Justicia*, se dice en *Agamenón*.[24] Esto hizo Jerjes también. La divinidad aniquila al hombre injusto; [25] esto es lo que le ha ocurrido a su hijo, dice Darío, al oponerlo a Ciro, *a quien dios no le fue hostil, según era él de sabio*.[26]

1.2. Posición neutra y utilización en función de una concepción irracionalista del mundo, que pervive junto con la moralización de la esfera divina

Tal utilización del tema del engaño del dios es indudablemente una realización esporádica en el sistema ideológico de Esquilo; y coincidente, en cambio, con el nivel de pensamiento de Sófocles.

Me refiero al destino de Anfiarao, abocado a una situación sin salida por voluntad de la divinidad, tal como lo plantea Esquilo en *Los Siete*. El tema del engaño del dios tiene aquí una formulación de principio, coincidente con la idea que domina toda la época arcaica, de que el dios maneja el destino humano.[27] Pero en la tragedia, heredera de esta larga concepción trágica inherente al ser humano, se pone de relieve, de forma aún más implacable, todo lo que de oscuro e irracional hay en la vida del hombre. Anfiarao es

22. Esquilo, *Los persas*, 767.
23. Esquilo, *Los persas*, 750-751, 552, 385 ss.
24. Esquilo, *Agamenón*, 383.
25. Esquilo, *Agamenón*, 398.
26. Esquilo, *Los persas*, 772.
27. Solón, *Elegía a las musas*, 63 ss.; Teognis, 133 ss., etc.

prudente, justo y piadoso;[28] con relación a su *sophrosyne*, se le define como el *varón más sabio*,[29] la mesura no abandona al héroe ni siquiera en la hora de la acción; no lleva emblema en su escudo porque quiere ser el mejor, no parecerlo. Es un hombre piadoso, y el hombre que honra a los dioses es temible,[30] sin embargo, se ve implicado en una acción injusta,[31] mezclado con hombres que no respetan las leyes humanas y no se acuerdan de las divinas; sin que haya habido elección por su parte, por un azar impensado[32] y, más aún, contra su voluntad, dice expresamente Esquilo.

Su suerte es la misma que la de los hombres injustos e impíos, la divinidad así lo consiente y lo quiere.[33]

> Hallando fuera de justicia la misma red,
> herido por el látigo común de Dios, sucumbe.

Es el tema del hombre indestructible que es destruido; ni siquiera la *sophrosyne* y la piedad son garantía para el héroe de que algo imprevisible no le vaya a situar enfrente de la voluntad divina. No se dice que el sufrimiento del héroe sea injustificado; es consustancial con él, pero al tiempo se pone de manifiesto su tremenda limitación e insuficiencia sin una justificación posterior. Es al fin la voluntad divina la que se impone.[34]

> Por voluntad de Zeus será con ellos arrastrado.

Porque, que los hombres triunfen es un regalo del dios.[35] La mente divina está demasiado lejos de la comprensión humana, su orden es otro orden, su verdad otra, y su Justicia no reductible a la racionalización.

Es la máxima potenciación de una concepción irracional del mundo, ni inmoral ni moral.

28. Esquilo, *Los Siete*, 610.
29. Esquilo, *Los Siete*, 567.
30. Esquilo, *Los Siete*, 596.
31. Esquilo, *Los Siete*, 603.
32. Esquilo, *Los Siete*, 597-598.
33. Esquilo, *Los Siete*, 607-608.
34. Esquilo, *Los Siete*, 614.
35. Esquilo, *Los Siete*, 625.

2. En el sistema de pensamiento de Sófocles

2.1. Posición neutra y superación en cuanto se subordina a una esfera de moralización

En *Electra*, Sófocles utiliza el mismo tema de *Las coéforos*: la venganza y el castigo de Orestes y Electra del crimen de Clitemestra. Igual que en la obra de Esquilo, Sófocles hace actuar al héroe con engaño y, como en otro lugar decíamos, su posición moral con relación a la utilización de éste por el héroe trágico, es esquílea.

Algo muy similar hemos de decir de la posición del poeta con relación al engaño del dios.

Muchas veces se ha dicho que no es clara la postura mental de Sófocles con relación al Oráculo de Apolo. Se ha dicho, creo que muy acertadamente, que pese a que se da constancia de la orden recibida por el oráculo de llevar a cabo la venganza con astucia y engaño, la intervención en la acción dramática de potestades superiores, tan visible en *Las coéforos* o en otros dramas del mismo Sófocles, parece en *Electra* haberse relegado a segundo plano deliberadamente.

Este aparente contrasentido es justamente el que nos da la clave del papel que desempeña el tema del engaño del dios en *Electra*.

Es precisamente en el prólogo donde, en seis versos justamente, se dice, para no volver a ocuparse de tal tema en toda la obra, que Orestes ha recibido la orden del dios de llevar a cabo la venganza, que es justa.

La posición de Sófocles no es clara, sencillamente porque no existe posición propia. Por lo demás es totalmente clara.

Condicionado por el mito, del que no puede prescindir porque está demasiado arraigado en la mente de su público, y por la posición de Esquilo sobre el elemento tradicional, que no quiere enjuiciar de forma diferente a éste porque no le interesa el tema del engaño del dios, su posición consiste en dejar sentado de principio, que acepta la de Esquilo.

Posición neutra sobre el tema tradicional del engaño del dios y subordinación del elemento premoral a una esfera de moralización de la divinidad, que impone su voluntad justa. Relegando, deliberadamente sin duda, este tema a segundo plano, para desarrollar la temática verdaderamente sofoclea: la situación de la heroína trágica Electra.

2.2. Posición neutra y utilización en función de la expresión de una concepción irracionalista del mundo

El engaño de Atenea en *Ayax* es exponente muy claro de la utilización de un elemento muy tradicional, premoral, para desempeñar una nueva función en el sistema de pensamiento en que él se incluye; pero no es ni con mucho *Ayax* la única obra de Sófocles en que pervive el tema del engaño del dios, desempeñando igual función que en ésta.

Es, esto sí es cierto, la única en que el tema está adscrito a un mito concreto, pero ello no cambia absolutamente nada los hechos.

O sea, si el dramaturgo tiene la posibilidad de utilizar un mito que posee rasgos ya fijados por la tradición —como el que relaciona a Atenea con Ayax— para expresar su pensamiento, puede, y de hecho lo hace, mediante la descripción mítica, desarrollar sus propias ideas.

Si no cuenta con un mito, utiliza otros medios para hacerlo. Por ejemplo, el tema del engaño del dios aparece en *Las traquinias*, donde, si hubiera existido un mito concreto que relacionara a Afrodita con Deyanira, la exposición temática hubiera sido, posiblemente, bastante similar a la seguida en *Ayax*.

Incluso en otros lugares, el tema del engaño del dios no se presenta de acuerdo con una concepción antropomorfa de la divinidad, sino de acuerdo con una que es heredera de la elegía del siglo VI; éste era el planteamiento del tema del engaño del dios que veíamos en *Los persas* y en la relación del mismo tema con el destino incomprensible de Anfiarao.

El elemento del engaño del dios pervive a través de las varias formas citadas, en la obra de Sófocles.

El poeta adopta una posición neutra sobre el tema tradicional en sí mismo, en cuanto elemento arcaico; pero no lo subordina a una esfera de moralización sino que lo utiliza para desempeñar una nueva función: sirve para expresar una concepción irracionalista del mundo.

En *Ayax* el tema básico elegido por Sófocles tiene unos rasgos demasiado definidos que el poeta conserva sin oscurecerlos; de forma que pensamos que la elección de tal substrato mítico es ya por sí misma significativa para arrojar luz sobre el pensamiento propio, en función del cual lo utiliza.

Los elementos que integran la base previa sobre la que opera Sófocles en *Ayax* son los siguientes:

La diosa Atenea, íntimamente relacionada con el astuto Odiseo, que es un tema de añeja raigambre en la concepción mítica premoral del dios y el héroe; nos lo presenta Sófocles en el prólogo de la obra bajo unos rasgos exactamente iguales a aquellos con que se describe la protección de la diosa al héroe engañador en la *Ilíada*[36] y en la escena de la *Odisea*[37] en que dios y héroe compiten en capacidad de mentir. De igual manera, la hostilidad de Atenea para con Áyax es un tema tradicional, que expresa la concepción arbitraria y premoral del dios.

Otro elemento que integra el substrato utilizado por Sófocles en *Áyax* es la figura misma del héroe. El tema de Áyax, como el de Aquiles, Héctor, Heracles, es tema de cuento; el hombre indestructible que es destruido por un poder superior —un dios— con el que no cuenta, de una forma irracional y trágica.

Lo que nos parece realmente interesante es que Sófocles presenta el engaño de Atenea como contrapartida de Áyax —el héroe que cae en la trampa, el que está en el error— de una forma totalmente homérica.

Sófocles no emite juicio moral alguno sobre el substrato heredado, pero tampoco le superpone una concepción de la divinidad que imponga una norma moral justa, sino que se utiliza en función de las ideas que constituyen el sistema de pensamiento del autor, o segundo nivel. Sirve para expresar una concepción irracionalista del mundo.

La condición trágica del hombre, inherente a su propia naturaleza, radica en la ignorancia, en la debilidad ante el poder de lo imprevisible.

Para poner de relieve tales ideas, Sófocles se sirve de un doble procedimiento: por una parte relega a un plano totalmente secundario, conscientemente sin duda, la interpretación del engaño del dios como castigo de la *hybris* del héroe que le lleva a violar la justicia divina. Ello supone ya un gran retroceso en relación con la interpretación racional de Esquilo.

La introducción del oráculo de Calcante[38] no deja de parecernos, en esta obra concretamente, una fórmula de compromiso con la que el poeta atenúa para su público el crudo planteamiento que ha dado a la tragedia de Áyax.

El proyecto audaz del héroe de vengarse de sus enemigos, si se presenta como culpa, cosa que es bastante dudosa, es solamente en

36. *Il.*, X, 242 ss.
37. *Od.*, XIII, 291 ss.
38. SÓFOCLES, *Ayax*, 748 ss.

un sentido muy general. Es más bien la consecuencia de la traición en el juicio de las armas de Aquiles, de que ha sido víctima Áyax; y, al actuar impulsado por su sentido del honor y por justo resentimiento, se encuentra enfrente de la voluntad divina.

Por otra parte, Sófocles confiere una marcada relevancia al tema del hombre víctima de la astucia de Atenea, según el planteamiento mítico; de fuerzas superiores al valor, a la sabiduría, a la razón humana.

Se hace énfasis sobre la víctima de la irracionalidad, el absurdo que existe en toda la vida del hombre, hasta rayar en la figura grotesca de Áyax, como ningún otro héroe de Sófocles le es igual.

Áyax es víctima de *una enfermedad divina* que le envía la diosa, privándole de la posibilidad de conocer la realidad como es; por ello el héroe cree que hay elección donde no la hay, está condicionado por la intervención artera del dios que se interpone. La idea se repite reiteradamente. *Es un mal de origen divino el que se abate sobre Áyax,* dice el coro.[39]

En el prólogo, Atenea desarrolla el mismo concepto; ella lo precipita en la locura,[40] lo impulsa en su obra destructiva.[41] La escena entre Áyax y Atenea[42] sólo hace desarrollar con caracteres plásticos la situación trágica implícita en el concepto de *enfermedad divina.*

La otra idea que desarrolla el poder del dios frente a la debilidad humana es la generalización de la situación concreta de Áyax de que se ha partido. El poder de los dioses puede cambiar la previsión humana,[43] vencer la prudencia y el valor del hombre.[44] Odiseo, ante la situación de Áyax y ante el poder divino, piensa que los hombres sólo son fantasmas o sombras. Áyax expresa igual idea.[45]

> Depende de la voluntad del dios el que un hombre cobarde escape de otro más valiente.

El gozo o el dolor humano dependen de la divinidad, dice el coro. Teucro afirma que son los dioses los que intervienen en todo aquello cuya comprensión escapa a los hombres.[46]

En *Las traquinias* aparece el tema del engaño de Cipris hacien-

39. SÓFOCLES, *Ayax*, 186, 609 ss.
40. SÓFOCLES, *Ayax*, 51-52.
41. SÓFOCLES, *Ayax*, 59-60.
42. SÓFOCLES, *Ayax*, 91 ss.
43. SÓFOCLES, *Ayax*, 131-132.
44. SÓFOCLES, *Ayax*, 118-120.
45. SÓFOCLES, *Ayax*, 450 ss.
46. SÓFOCLES, *Ayax*, 1036 ss.

do correlación con el hombre engañado; lo son tanto Deyanira como Heracles.

En esta obra, al contrario que en *Ayax*, Sófocles no confiere relevancia al tema tradicional, pero alude a él, en cambio, en dos lugares relevantes.

Antes de la elección basada en el error de Deyanira —quien por causa de su amor intenta derrotar el amor de Heracles, vencer con sus prudentes cálculos una potencia superior, de la que ella misma ha dicho antes que *el hombre que intenta luchar con él da muestras de poco sentido*—,[47] Sófocles introduce el tema premoral de los engaños de Afrodita.[48]

> Terrible es el poder que siempre a Cipris asegura la victoria. Lo concerniente a los dioses lo paso por alto y tampoco voy a hablar de cómo engañó al Cronida ni a Hades tenebroso, o a Poseidón, el sacudidor de la tierra.

El tema se vuelve a tocar en el punto de la obra en que, tanto para los héroes como para el coro y los espectadores, es ya evidente el resultado imprevisible que Deyanira ha obtenido de sus proyectos aparentemente sabios.[49]

A pesar de que no se ha conferido relevancia al tema del engaño, Sófocles lo utiliza igualmente para desarrollar ideas muy similares a las de *Ayax*. El triunfo de Cipris, una de tantas fuerzas misteriosas e invencibles de la vida, que arteramente ciega al hombre, no es más que una forma de dar un respaldo mítico a la problemática en torno a todo lo que hay de irracional y oscuro en la vida para los hombres.

El problema trágico del conocimiento, la ignorancia inherente a la naturaleza humana, se pone de relieve en la elección basada en el error de Deyanira que cuando cree actuar con justicia, con visión clara de una realidad que se le antoja coherente, se equivoca.

Heracles, al igual que Áyax, es el hombre indestructible que es destruido. El hijo de Zeus al final de su carrera gloriosa resulta vencido por algo increíble: el regalo fatal que le hiciera el Centauro a Deyanira.

En unos versos, pertenecientes a un canto coral de *Antígona*,[50] Sófocles conserva el tema del engaño del dios sin planteamiento mí-

47. Sófocles, *Las traquinias*, 441-442.
48. Sófocles, *Las traquinias*, 497 ss.
49. Sófocles, *Las traquinias*, 860.
50. Sófocles, *Antigona*, 620 ss.

tico, la idea de que el error humano es producto de la voluntad divina que se impone.

> Con sabiduría alguien pronunció
> aquel famoso dicho de que el mal
> parece un día ser bien a aquel
> cuya mente conduce la divinidad
> hacia el desastre.

Precisamos ahora más lo que entendemos por concepción irracionalista, en función de la cual creemos que se utiliza el tema del engaño del dios en el sistema de pensamiento de Sófocles; ya sea confiriéndole relevancia como en *Áyax*, ya sea sin conferírsela como en *Las traquinias* o en los versos citados de *Antígona*.

En *Áyax* y *Las traquinias* el tema del héroe que está en el error, el héroe iluso —el reverso del tramposo— lo presenta Sófocles en correlación con el tema del engaño del dios —Atenea, Afrodita respectivamente—. Pero los héroes de ambas tragedias son esencialmente iguales a los demás. El héroe engañado es unitario, se presente o no el tema de la ignorancia humana en correlación con el engaño del dios o con el del héroe.

La concepción irracional que en el tema del héroe engañado de Sófocles se expresa, es la misma, se utilice para su expresión el substrato mítico —dios engañador— o no se utilice.

Mientras en Esquilo al mundo previo se superpone un optimismo según el cual de ese elemento premoral Zeus saca un orden racional, y Eurípides insiste en el sufrimiento, ve con amargura el orden irracional del mundo, pero efectúa una moralización radical por la vía de la crítica abierta de los elementos premorales en contraste con el mundo caballeresco de Píndaro y el moralizado en parte, en anhelos al menos, de Eurípides, Sófocles se centra en la situación del hombre aislado en la gran ocasión. El héroe es unitario, no respeta, ni cede, ni aprende, traspasa los límites, prefiere la muerte y la derrota. Es admirado. Y al tiempo se ve su íntima limitación e insuficiencia.

Aquí entra el tema del engaño y la concepción irracional. Es cuando está enfrente de la voluntad divina cuando se equivoca —Áyax, Deyanira, Edipo, Antígona, Creonte—; en el otro caso el engaño obra a su favor —Orestes y Electra—; incluso la actuación de Odiseo en *Filoctetes*, que desde otro punto de vista es censurada, queda justificada, y sin embargo, el héroe es el mismo.

Este héroe tiene tendencia a olvidar que no se puede confiar

demasiado en la propia fuerza —Ayax— ni en la razón —Edipo y Creonte— ni siquiera en lo que uno cree piedad —Antígona—. Pero no es menos cierto que creen defender en principio algo justo; y que si bien en héroes como Edipo y Creonte la fe en la veracidad de las propias convicciones se convierte en soberbia desmedida, no podemos olvidar que en ellos Sófocles expone los peligros del político ilustrado; pero que aparte de esto, tanto en Creonte como en Edipo queda una concepción más profunda, más universal, y que a ambos es aplicable lo que el coro dice a Deyanira en *Las traquinias*.[51]

> Para estar seguro es preciso actuar. Incluso si crees poseer una certidumbre, no la poseerás del todo antes de haberla experimentado.

Se ha tendido a considerar a veces a Creonte el verdadero héroe de *Antígona*, las más el antihéroe tratado especialmente mal por Sófocles. No creo que sea falso lo uno ni lo otro, pero creo que es un juicio parcial, lo uno tanto como lo otro. Se trata sencillamente de la única obra conservada en que dos héroes son antagonistas.

La fuerza del héroe, la sabiduría, la consecuencia consigo mismo es objeto de admiración y respeto.

Todo falla, el héroe se da cuenta tarde de que estuvo sumido en el error y es este conocimiento de la propia ignorancia lo que crea el sufrimiento del héroe: Ayax al recobrar la razón, Deyanira al comprobar el funesto regalo del Centauro, Heracles al comprender el verdadero sentido de los oráculos, Edipo al conocer la verdad.

El héroe de Sófocles llega a este conocimiento de su ignorancia por la presencia de algo no racionalizable que rompe sus razonamientos, que está fuera del campo de la sabiduría humana; lo experimenta como perturbador.[52]

> ¡Qué incertidumbre de alma, qué conmoción de mis entrañas me domina desde que te acabo de escuchar!

Deyanira se pregunta igualmente si no va a resultar que ha provocado una gran desgracia cuando esperaba una gran alegría.[53]

A veces el héroe quiere racionalizar lo imprevisible, como Creonte, pero sólo se pone de relieve que es insuficiente.

51. Sófocles, *Las traquinias*, 592.
52. Sófocles, *Edipo Rey*, 726.
53. Sófocles, *Las traquinias*, 666.

El héroe no ve justificación alguna de lo que creyó verdad y rigió sus actos, sólo ve que el mundo racional se tambalea, que está sumido en el absurdo, que es el error humano continuo. Así Creonte: [54]

¡Ay yerros de mi mente mentecata,
obstinados y mortales! He aprendido, desdichado de mí.
Era un dios ciertamente quien entonces,
quien entonces descargó sobre mi cabeza
el peso ingente de sus golpes;
y quien me sacudió en su camino atroz.

Antígona duda de haber llevado razón, ve toda la ambigüedad paradójica de la vida humana, no sabe qué *díke* divina ha violado, su piedad le ha valido el nombre de impía.[55]

Si esto es lo justo entre los dioses,
sufriendo, podré reconocer mi error.

Se pone de relieve que lo que se creyó verdad era una apariencia mentirosa.[56]

Lo que se comprende a través del sufrimiento es que no hay que pasarse de sabio y coherente, que caballerosidad y sabiduría son valores secundarios, que hay una verdad más allá de ésta aparente, una realidad que el héroe no ha alcanzado a comprender antes ni luego puede racionalizar tampoco, pero que acepta.

Acepta el absurdo, la irracionalidad del mundo, la voluntad y el poder divino. Acepta la existencia de otra Realidad, otra Verdad, otro Orden, cuyos designios son incognoscibles para el hombre, que se cree sabio.

El héroe es admirado por su sabiduría y su fuerza, pero es criticado porque no ve lo arbitrario e irracional del mundo. Sófocles no se plantea el problema del castigo justo o no, como Esquilo, pero tampoco dice que el sufrimiento del héroe sea injusto; es, como la ignorancia, consustancial con él. Es una condición trágica humana, pero no una injusticia divina. El problema de dar una solución racional a la interacción entre ambas esferas no lo plantea Sófocles. La verdad no está dentro del hombre y la razón es insuficiente, pese a que el hombre es *lo más portentoso que existe*.[57]

Se trata de la pervivencia de una concepción irracional, junto

54. Sófocles, *Antigona*, 1261 ss.
55. Sófocles, *Antígona*, 921, 924, 925-926.
56. Sófocles, *Edipo Rey*, 356, 442; *Traquinias*, 1136, 1118, 1134; *Antígona*, 324 ss.
57. Sófocles, *Antígona*, 332 ss.

con la moralización de la esfera divina. Es la máxima potenciación de una concepción premoral del mundo, no inmoral, no moral.

Esto muestra que si bien al producirse la escisión entre comedia y tragedia, la segunda elimina ciertos elementos rituales previos, que perduran en la comedia, no obstante, tanto el engaño como la concepción irracional son comunes.

3. En el sistema de pensamiento de Eurípides

3.1. Crítica moral

El tema arcaico del engaño del dios se conserva en la tragedia de Esquilo y Sófocles en posición más o menos relevante; subordinado o no a una esfera de amoralización en fórmulas de compromiso que no pueden resistir los embates del rígido moralismo de raíz racional de Eurípides.

Con relación al mito tradicional, la concepción premoral del dios en general, dentro de la cual el engaño es un factor consustancial a él, Eurípides adopta una posición éticamente intelectualista, bastante semejante a la de Jenófanes en su condena tajante de las *apataí* de los dioses, con la no pequeña diferencia de que mientras Jenófanes y los elegíacos del siglo VI en general prescinden del mito, el arte de Eurípides no puede subsistir sin él.

El tema arcaico premoral del engaño del dios en sus diversas formas —primer nivel— pervive por tanto en el sistema de pensamiento de Eurípides —segundo nivel— de igual modo que pervive en Esquilo y Sófocles. Pero Eurípides opera con el elemento heredado de forma diferente a los otros dos trágicos. Confiere relevancia al tema tradicional para condenar moralmente no sólo la concepción mítica premoral de la divinidad, sino también las posiciones ideológicas de Esquilo y Sófocles sobre dicha tradición.

Éste no es todo el campo que abarca la crítica de Eurípides. No obstante, es la sofística en su vertiente irracionalista —Gorgias fundamentalmente— la que actualiza en gran medida el tema arcaico del engaño del dios.

La obra de Eurípides refleja, como es sabido, formas de pensamiento próximo a Gorgias en lo que se refiere a la afirmación de la existencia de factores irracionales y a la de que el hombre no puede dominar todos los problemas mediante el uso de la razón. Pero la comprensión y el dolor ante lo irracional que hay en la vida del hombre no implica amoralismo por parte de Eurípides.

En otro sentido, su obra refleja la crítica de las posiciones inmoralistas que deja abierta la vertiente irracionalista de la sofística y es esto último lo que ahora nos interesa.

El mito premoral de los engaños de los dioses entre sí y de éstos al hombre, nunca eliminado totalmente en las diferentes vías de pensamiento, lo vuelve a utilizar la sofística en función de la defensa o justificación de posiciones inmorales, de acuerdo con las cuales el hombre explica el triunfo de lo irracional sobre su razón por ser víctima irresponsable y pasiva del engaño o la astucia del dios.

La crítica de Eurípides abarca esta otra vertiente también: la utilización amoralista de los elementos premorales de la tradición por parte de algunos personajes.

Condena del amoralismo de los dioses

La tradición en torno al dios Apolo, protector del engaño de Orestes y de la acción misma, defensor de ambas cosas, y la posición neutra adoptada sobre el substrato previo, tanto por Esquilo como por Sófocles con la ya estudiada subordinación a una esfera de moralización, son objeto de un total replanteamiento por parte de Eurípides en varias obras, como *Andrómaca, Electra, Orestes* e *Ifigenia en Táuride*.

Para la ética intelectualista de Eurípides, la ética religiosa de Esquilo no sólo es insuficiente sino que tiene inevitablemente, grandes brechas. Eurípides pone de relieve reiteradamente que el pensamiento racional no puede hallar fórmulas conciliatorias para evitar la ruptura con la tradición como pretendió Esquilo. Sostiene sin atenuantes que la ética racional exige el enfrentamiento con la concepción mítica heredada, ya sea mediante la crítica, la duda o la negación de la conducta inmoral del dios.

La orden de Apolo a Orestes es signo de *ignorancia*, es poco sabia. El oráculo es injusto,[58] en otro lugar se dice que el dios decretó una justicia oscura, con sentido de crítica absoluta. Para Eurípides es una injusticia, con claridad lo hace constar reiteradamente. En *Orestes* se plantea la interrogante de si hay que acusar a Febo de injusticia.[59]

Es una injusticia la orden e injusto el dios.[60] Tal orden la dio

58. EURÍPIDES, *Electra*, 971, 1302, 981.
59. EURÍPIDES, *Orestes*, 28.
60. EURÍPIDES, *Orestes*, 162.

una divinidad ignorante de la justicia y el bien.[61] Apolo, a pesar de ser sabio, no decreta acciones sabias.[62] Se llama *amartía* a la orden del matricidio y acción abominable movida por un dios.[63]

La posición de Esquilo, seguida por Sófocles, consiste en que la divinidad protege y hace triunfar la acción del héroe porque ella implica el triunfo de la Justicia y la Salvación; la ataca Eurípides en varios lugares: en *Orestes*[64] sostiene que el dios no protegió al héroe, sino que le precipitó en la desgracia.

La misma idea, contraria a la solución de Esquilo en *Las Euménides,* se expresa en *Ifigenia en Táuride.*[65]

> Los dioses, que se llaman sabios, no son menos engañosos que los sueños alados. Gran confusión hay en lo divino y lo humano. Una sola cosa arruina su sabiduría: el hecho de que un hombre que no era insensato, por creer las palabras de los oráculos ha perecido.

La censura moral de Eurípides se manifiesta en la duda de la tradición relativa al oráculo de Apolo:[66] Se llega a negar tajantemente el mito, al afirmar que no es la orden de Apolo la que ha perdido a Orestes, sino que de la desgracia nacen cambios de fortuna inesperados.[67]

Otro de los elementos arcaicos que Esquilo deja en segundo término conscientemente, y Sófocles intenta eludir, es el de los amores de los dioses con mujeres mortales. La utilización del engaño o la astucia por parte del dios para consumar el amor es una constante del mito; sólo por medio del engaño se impone sobre la convención cotidiana aquello que es marginal a la norma.

Eurípides confiere relevancia al rasgo tradicional para someterlo a crítica moral en dos obras principalmente, en *Heracles loco* y en *Ión.*

Los conceptos que se aplican a la concepción del dios tradicional son los siguientes: carece de *areté,* de inteligencia, es violador del *nómos,* por cuya transgresión castiga a los hombres, es *ádikos* y *kakós.*

Anfitrión llama traidor a Zeus por su unión con Alcmena;[68] se

61. Eurípides, *Orestes,* 471.
62. Eurípides, *Electra,* 1244 ss.
63. Eurípides, *Orestes,* 160.
64. Eurípides, *Orestes,* 954 ss.
65. Eurípides, *Ifigenia en Táuride,* 570 ss.
66. Eurípides, *Andrómaca,* 1035.
67. Eurípides, *Ifigenia en Táuride,* 719 ss.
68. Eurípides, *Heracles loco,* 342 ss.

critica acerbamente la concepción del dios que toma sin ningún derecho, furtivamente, a la mujer de otro hombre. Ese dios es ignorante e injusto y un mortal supera en virtud al dios, pese a su poder.

En labios de Ión se sitúa una crítica encarnizada no sólo contra Apolo sino contra la tradición premoral. Se condena al dios que se apodera de doncellas por la violencia y las traiciona, que engendra hijos ocultándose para ello, para abandonarlos luego. Carece de virtud, aunque sea poderoso.

Los dioses que hacen las leyes para los hombres son los violadores de ellas. Serían convictos de injusticia si llegara el día en que tuvieran que rendir cuenta a los hombres de sus amores consumados por la violencia. El dios es acusado de injusticia para con Creusa;[69] se le llama *seductor, carente de pudor, cobarde sobornador.*[70] Los amores adúlteros de los dioses son osadía sobre víctimas indefensas,[71] son acciones vergonzosas.[72] Los hombres se avergüenzan del dios[73] y el propio dios teme ante los hombres ser objeto de reproche por su conducta.[74]

La crítica de Eurípides en *Helena* adquiere el tinte de la duda burlesca sobre la unión de Zeus y Leda, realizada mediante el engaño.[75]

La tradición mítica de la victoria de la generación más joven de dioses sobre la anterior por medio del engaño, conservada por Hesiodo y por Esquilo adoptando posición neutra sobre su enjuiciamiento y superponiéndole una concepción moralizada a la que queda subordinada, pervive también en la obra de Eurípides, donde la censura moral se efectúa a través de la negación de la tradición, a la que califica *de mentira de los aedos.*

Simultáneamente se niegan los amores culpables de los dioses;[76] en otro lugar se duda de la veracidad del mito.[77]

La concepción homérica del dios arbitrario que destruye arteramente al héroe por el que siente adversión es un elemento tan arraigado al mito y al cuento popular que no es negado en la obra de Esquilo, ni la de Sófocles; si bien, como en páginas anteriores veíamos, en el nivel de pensamiento del primero, salvo excepciones

69. Eurípides, *Ión*, 355.
70. Eurípides, *Ión*, 894-896, 912.
71. Eurípides, *Ión*, 252 ss.
72. Eurípides, *Ión*, 288.
73. Eurípides, *Ión*, 1074.
74. Eurípides, *Ión*, 1557-1558.
75. Eurípides, *Helena*, 17 ss.
76. Eurípides, *Heracles loco*, 1341 ss.
77. Eurípides, *Heracles loco*, 1315.

esporádicas, se trata de superar la concepción premoral, y en el nivel de pensamiento de Sófocles de convertirlo en un factor con valor neutro por sí mismo y utilizarlo desempeñando nuevas funciones. Eurípides, por el contrario, confiere también ahora relevancia al tema heredado, para efectuar sobre él su crítica moral.

Crítica más velada en *Hipólito*, donde la censura se efectúa por medio de la presentación de la conducta de Afrodita y Artemis como arbitraria y vengativa.[78] Afrodita no antepone la preocupación por el sufrimiento y la muerte de Fedra a sus ansias de venganza sobre Hipólito.[79] La diosa sólo desea saciar su ira, rasgos que no son iguales a los que posee Artemis.

La crítica es más abierta en *Heracles loco*, con relación a la tradición del odio de Hera y sus múltiples artimañas contra el héroe, que se califican de *kaká*;[80] la censura moral tajante de Eurípides se sitúa en labios de Heracles.[81]

> ¿A una diosa tal, quién le dirigirá plegarias, que por causa de una mujer amada de Zeus, por envidia, ha hecho perecer al benefactor de la Hélade, que era sin culpa?

Condena de la utilización del mito en defensa de posiciones inmorales

La otra vertiente de la condena moral de Eurípides atañe a la utilización del mito premoral para defender posiciones inmorales.

En *Andrómaca* y *Hécuba* se alude al tema de Paris, víctima irresponsable de la pasión enviada por Afrodita, sin emitir ningún juicio. Cipris lo conquistó con sus palabras engañosas, encantadoras de oír, pero causa amarga de ruina y de muerte para la desdichada ciudad de los frigios.[82]

El verdadero pensamiento de Eurípides no consiste en la ausencia de juicio que vemos esporádicamente en lugares irrelevantes y siempre pertenecientes a cantos corales de su obra.

Esta idea de la irresponsabilidad humana, de la victoria de lo irracional por la imposibilidad de vencer a un dios, es objeto de la censura moral de Eurípides, como se muestra claramente en *Hipólito* y en *Las troyanas* con relación al amor también.

78. EURÍPIDES, *Hipólito*, 1 ss., 1325 ss., 1416 ss.
79. EURÍPIDES, *Hipólito*, 48-50.
80. EURÍPIDES, *Heracles loco*, 854, 856, 845.
81. EURÍPIDES, *Heracles loco*, 1307 ss.
82. EURÍPIDES, *Andrómaca*, 289 ss.

Es la teoría sustentada por la nodriza de Fedra y por Helena para defender su delito en *Las troyanas*. En *Hipólito* se dice que el argumento inmoralista es signo de sabiduría,[83] razonamiento que se apoya en la tradición mítica.

> Los que conocen los escritos de los hombres de otro tiempo... saben que Zeus ansió la boda de Semele y saben que la Aurora de hermosa luz llevó al Olimpo a Céfalo..., por amor, y, sin embargo, viven en el cielo y no se ocultan de los dioses, sino que, en mi sentir, están contentos de que el amor los derrotara.

Los razonamientos opuestos de Fedra, la descripción que la heroína hace de su larga lucha para vencer la pasión culpable con su razón,[84] y el juicio del corifeo sobre ambos argumentos —el de la nodriza y el de Fedra— son los que expresan el verdadero pensamiento moralizador de Eurípides. De igual modo que el juicio del poeta se expresa en *Las troyanas* en la idea de Hécuba, frente al razonamiento de Helena, de que *fue su propio pensamiento en que se convirtió en Afrodita.*[85]

3.2. UTILIZACIÓN EN FUNCIÓN DE LA EXPRESIÓN DE UNA CONCEPCIÓN IRRACIONAL DEL MUNDO Y DEL PODER DE LAS FUERZAS IRRACIONALES DENTRO DEL HOMBRE

El tema de la actuación engañosa del dios, en *Hipólito* y *Heracles loco*, se ha convertido en un factor relevante para someterlo a crítica. Pero no sólo confiere Eurípides carácter relevante al engaño del dios en estas dos obras en función de la censura moral, sino también por otra razón que nos interesa ahora concretamente.

Creo que se trata de necesidades dramáticas, impuestas por la utilización del elemento tradicional, en función de otras ideas. Exactamente para describir de forma más plástica, en cuanto es mítica, el poder de los factores irracionales que el poeta estudia.

En numerosos lugares de ambas obras hallamos datos que confirman lo que venimos diciendo.

En *Heracles loco* se afirma que en un instante un dios ha destruido la felicidad de un héroe; el dios fue causa de la locura de Heracles, es Hera la culpable.[86]

83. EURÍPIDES, *Hipólito*, 435 ss.
84. EURÍPIDES, *Hipólito*, 377 ss.
85. EURÍPIDES, *Las troyanas*, 988.
86. EURÍPIDES, *Heracles loco*, 822, 859, 885, 1135, 1191, 1253, 1255 ss., 1311 ss., 1393.

En *Hipólito* se utiliza reiteradamente la idea de la víctima de un dios para expresar el *nósos —enfermedad—* de Fedra.[87] Pero igualmente Teseo e Hipólito son víctimas del engaño de Afrodita.[88]

Eurípides presenta a sus héroes: Heracles, Hipólito y también Fedra, como contrapartida del dios engañador, Hera y Afrodita respectivamente.

El tema premoral del engaño del dios se utiliza para describir míticamente lo irracional dentro del ser humano y en el universo al mismo tiempo. El conflicto se produce entre fuerzas vitales irracionales y razón.

Lo irracional destruye al héroe, *nósos* de Heracles, presentado por la intervención directa de Hera; igual destruye a Hipólito, indirectamente por la intervención de Fedra, que es la víctima directa de Afrodita.

Desde este nuevo punto de vista que nos ocupa, no hay diferencias entre los héroes Fedra, Hipólito y Heracles. Lo que Eurípides trata es el conflicto entre irracionalidad y razón; que este conflicto se sitúe dentro del hombre —Fedra— o entre un hombre racional y virtuoso y las fuerzas oscuras, misteriosas de la vida —Hipólito y Heracles—, es totalmente secundario.

Es también, como en Sófocles, el tema del héroe engañado, vencido por algo irracional, inesperado, con lo que no cuenta; pero la forma de plantear Eurípides la irracionalidad del mundo es bien diferente a la concepción de Sófocles. No le interesa fundamentalmente el problema de la culpa como a Esquilo, ni el de la ignorancia trágica como a Sófocles, sino el del sufrimiento producido por las fuerzas irracionales, que el poeta no puede explicarse.

Ni siquiera en Heracles, el héroe caído imprevisiblemente de la gloria a la locura y el crimen, se presenta el tema del héroe engañado, de igual forma que en el héroe sofocleo.

Hipólito es virtuoso por naturaleza, es piadoso y justo, es un ser superior, un hombre elegido;[89] ciertamente se le describe al mismo tiempo como arrogante,[90] carece de cordura por su juventud y por lo extremista de su propia virtud, profiere palabras insensatas.[91] La propia Fedra alude a lo mismo, al considerar que el dolor le enseñará *sophrosyne.*

Pero indudablemente, para Eurípides no es culpa la arrogancia

87. EURÍPIDES, *Hipólito*, 1-50, 236-238, 241, 358-361, 371-372, 525 ss., 725-726, 1268-1271, etc.
88. EURÍPIDES, *Hipólito*, 1400, 1403, 1406, 1433-1434.
89. EURÍPIDES, *Hipólito*, 84.
90. EURÍPIDES, *Hipólito*, 93-94.
91. EURÍPIDES, *Hipólito*, 119.

de Hipólito. Ella es irrelevante al lado de su virtud; de igual modo que el delito de Heracles es exclusivamente el de ser hijo de Zeus, el benefactor de Grecia, piadoso,[92] y, como queda bien de manifiesto, la lucha de Fedra por salvar su virtud.

No obstante, son víctimas indefensas de un poder superior. La virtud y las acciones nobles no les valen al héroe para evitar el sufrimiento. Fedra fue vencida por lo irracional, a Heracles lo vence igualmente la locura que lo lleva al crimen;[93] Hipólito, a pesar de tener virtud, no supo utilizarla,[94] ella misma ha sido causa de su ruina.[95]

> ¿Ves esto, Zeus? Yo, el santo y el piadoso,
> el que en virtud a todos superaba...
> los trabajos de la piedad en vano
> he soportado entre los hombres.

Eurípides pone de manifiesto que no siempre la conducta justa trae el éxito. No se trata del héroe que de una forma u otra está enfrentado con la voluntad divina, y es entonces cuando se equivoca, como en Sófocles.

Eurípides ve con dolor y con rebeldía intelectualista la irracionalidad del mundo; y la contemplación de ella le hace dudar de la existencia de una justicia divina, no hay respuesta al porqué angustiado de su racionalismo, que anhela una moralidad y consecuencia en el orden del mundo y en el destino humano.

El mismo hombre que a veces entiende que la religiosidad no puede estar comprometida con construcciones racionales es el que, ante todo lo que de no reductible a la razón existe en la vida, manifiesta su rebeldía. A veces, Heracles quiere atacar a los dioses,[96] Hipólito desearía que los hombres pudieran maldecirlos.[97] A veces reprocha amargamente la despreocupación divina. *Un dios lloraría, si no fuera impasible,* se dice en *Heracles loco*[98] de la desgracia del héroe. Las más veces es la interrogante de si hay una voluntad y justicia divina que explique todo lo que de oscuro e irracional observa en el mundo. Interrogante que aboca a la duda en muchas ocasiones.[99]

92. EURÍPIDES, *Heracles loco*, 696 ss., 849 ss.
93. EURÍPIDES, *Heracles loco*, 1091 ss.
94. EURÍPIDES, *Hipólito*, 1034-1035.
95. EURÍPIDES, *Hipólito*, 1390, 1363 ss.
96. EURÍPIDES, *Heracles loco*, 1240 ss.
97. EURÍPIDES, *Hipólito*, 1415.
98. EURÍPIDES, *Heracles loco*, 1115.
99. EURÍPIDES, *Hécuba*, 488 ss.

¿Zeus, qué decir? ¿Que tú velas sobre los hombres
o que ellos tienen esa ilusoria opinión
y es el azar lo que vela sobre los mortales?

La misma idea se repite insistentemente;[100] es la posición agnóstica y dolorosa que canta el coro de *Hipólito*:[101]

Cuando la providencia de los dioses llega a mi pensamiento ahuyenta la aflicción; pero aunque creo en una inteligencia no la encuentro mirando los sucesos y acciones de los hombres.

3.3. Utilización del tema del engaño con fines dramáticos

En *Helena* el tema arcaico del engaño del dios se utiliza con fines exclusivamente dramáticos, ajenos a todo planteamiento ético.[102]

Al hablar de utilización dramática no me refiero a que se trate de la pervivencia de un tema tradicional, impuesta por las necesidades técnicas del teatro, sino a la pervivencia de un tema tradicional, con un objetivo específico bien definido. Es el siguiente: La *apáte* —*ficción*— del mito se utiliza en función de la *apáte* del teatro; el objetivo de Eurípides es crear conciencia en el espectador de que los mitos son obras de *apáte*, creación poética; y crear conciencia de la *apáte* del teatro en una profundización en dicho concepto como categoría estética.

Esta utilización del tema del engaño del dios la efectúa Eurípides en *Helena* mediante dos procedimientos, que analizo a continuación.

Innova en el mito con relación a la tradición; introduce el tema de la envidia de Hera a Afrodita y el rencor a Paris, por cuya causa crea un *eidolon* semejante a la verdadera Helena, engañando no sólo a Paris, sino a griegos y troyanos.

La innovación es importante por lo que comporta de aumento de los caracteres fantásticos y milagrosos del mito. La intencionalidad de Eurípides es evidente; al jugar libremente con la tradición, para convertirla en fantásticamente inverosímil, hace consciente al espectador de que la tradición mítica es una ficción poética.

Al tema del engaño de Hera le confiere valor central para el desarrollo de la trama teatral. Y en cambio no adopta posición moral

100. Eurípides, *Heracles loco*, 309, 20-21; *Ifigenia en Táuride*, 476-481, etc.
101. Eurípides, *Hipólito*, 1102 ss.
102. Cf. para una interpretación muy sugestiva, A. N. Pippin, *Euripides'Helen: A Comedy of Ideas*, *CPh*, LX, 1960, pp. 151-163. En la p. 153 habla del lenguaje utilizado para expresar la tensión entre apariencia y realidad.

sobre él, no lo utiliza para expresar concepciones éticas o metafísicas, como veíamos antes que ocurría con Esquilo, Sófocles y el mismo Eurípides en otras obras.

Creo que el objetivo que con ello persigue es crear conciencia en el espectador de la *apáte* del teatro; en otras palabras crear conciencia del significado del concepto *apáte* como categoría estética.

Todos los temas centrales de la acción dramática se dan en *Helena*: el engaño, el error y el descubrimiento de la verdad.

Los dioses engañan a los hombres con falsas apariencias, pero este engaño es inocente, se presenta como un juego de la mente divina, que tiene algo de regocijante. El dios cambia el ser real de los hombres para que no se reconozcan entre sí, para asumir otra personalidad, y luego les quita el disfraz y vuelven a ser lo que realmente son.

Los héroes Helena y Menelao representan a su vez el mismo juego de los dioses en relación al rey Egipto. El héroe engaña al antagonista con falsas apariencias, utilizando medios diversos, disfraz, mentira, ironía. El error lo envuelve todo; unos personajes están engañados con respecto a otros, todos los personajes están engañados con respecto a la realidad. El caos del mundo traducido por engañar, ser engañado, engañarse; y al fin el reconocimiento de la verdad, tanto la salvación como la anagnórisis son dos formas de lo mismo.

Todos estos temas que constituyen la esencia del teatro y se hallan en *Helena* los sintetiza Eurípides en el plano de las ideas abstractas en la tensión entre realidad y apariencia, que se mantiene durante toda la obra. Tensión en el sentido de que Eurípides pone de relieve la gran afinidad que la apariencia tiene con la realidad y lo mucho de irracional e increíble que tiene la realidad.

Eurípides utiliza el tema de la *mekhané* de Hera,[103] que engaña a los hombres con una apariencia, un *eídolon*.[104] Apariencia que parece verdad; Eurípides introduce un constante juego de conceptos, destinado a poner de relieve que sólo un velo muy sutil separa el ser y la apariencia. Sólo el nombre de Helena estuvo en Troya, no su persona;[105] lo que posee Paris es una apariencia, creyendo poseer la realidad.[106]

Cuando se descubre la verdad, ella se califica de absurda, increíble, es un milagro que causa estupor.[107]

103. Eurípides, *Helena*, 605 ss.
104. Eurípides, *Helena*, 34-35, etc.
105. Eurípides, *Helena*, 588.
106. Eurípides, *Helena*, 35-36, 119.
107. Eurípides, *Helena*, 584, 601.

La síntesis que Eurípides efectúa al presentar la tensión entre apariencia y realidad sólo es una forma conceptualmente filosófica de expresar una teoría estética sobre el género literario teatro y sobre la poesía en general, de que se nutre la temática del teatro. El teatro, la poesía, es una ficción que posee todos los caracteres de la realidad. Ésta es la *apâte* del teatro, y el creador de ella es el dramaturgo. Eurípides quiere hacer consciente a su público de que él, en cuanto poeta, ingenia un engaño inocente para el espectador, o sea, realiza la misma función que en *Helena* hace representar a los dioses y a los héroes, cuyo engaño respectivamente consiste en una actividad creadora, es un juego de imaginación y es regocijante.

En suma, el tema tradicional del engaño del dios se utiliza con carácter de símbolo para desarrollar unas ideas estéticas que están en la misma línea que las de Gorgias.

4. Conclusión

Hemos llegado a la conclusión de que el eslabón que enlaza al dios premoral homérico con el Dioniso de *Las bacantes* está integrado por todos los casos en que el poeta adopta posición neutra sobre el engaño del dios —se exprese él o no con vestimenta mítica— que hemos estudiado en Esquilo, Sófocles y Eurípides.

El engaño, arma ni lícita ni ilícita, el poeta no juzga, se utiliza por el dios para imponer su voluntad, transposición a la esfera divina del éxito del héroe. Voluntad divina que puede ser moralizada o no, pero que siempre, fundamentalmente, define el orden del mundo y la realidad del hombre en él, transposición a la esfera divina del objetivo que se alcanza con el engaño del héroe, siempre conveniente para el individuo o la comunidad.

Las posiciones neutras sobre el engaño del dios responden a la moral mixta de las ideas tradicionales, aunque ahora la doble vertiente que ella tiende, hacia el premoralismo y hacia el moralismo, entran en un curioso juego de relaciones.

La línea moralista es la que define el pensamiento de Esquilo, en la misma forma de moralización efectuada por subordinación de los factores premorales a los puramente morales, que en la esfera humana.

Ya sostuvimos que la posición de Sófocles en *Electra*, coincidente con la de Esquilo, acusa influencia de su predecesor, pero no ideas propias.

Así veíamos que Esquilo en *Prometeo, Las coéforos* y *Las Euménides*, no confiere relevancia a los rasgos arcaicos del engaño, al contrario que Hesiodo, sino que quedan fuera de su foco de interés.

La utilización del engaño es algo secundario, ajeno a todo intento de enjuiciamiento por sí mismo. Es una forma de imponerse el poder de la voluntad y el orden divino, y lo importante es que la voluntad divina sea moralizada y su orden justo.

Voluntad que es sabiduría, justicia y verdad. Los ecos de la filosofía jonia en su concepción del dios son evidentes. Pero, no obstante, el elemento premoral está ahí, es un fósil, pero no se silencia ni se niega.

Es una moral mixta que se crea a base de grandes dificultades, entre contradicciones, ya que los factores en contraste subyacen inevitablemente, bajo la subordinación al orden justo y racional de Zeus, que incluye el perdón y no sólo el castigo, y que es el fundamento de un orden humano, que con las mismas dificultades, contradicciones y tensiones se impone con la acción que incluye el engaño de Orestes.

En esta línea Esquilo rompe el círculo trágico de Hesiodo y la elegía, superando la concepción premoral del mundo implícita en el tema del engaño del dios frente al hombre engañado, sin culpa.

Ese substrato pasa a tener ausencia de significado por sí mismo, al quedar subordinado a una esfera de moralización que supera la concepción de la irracionalidad del destino humano, interiorizando la tesis solónica de la *hybris*, concepto con el que se definen los elementos premorales de autoafirmación de la naturaleza humana.

Por otra parte, la línea irracionalista, que hemos llamado premoral en nuestro estudio para esquivar el término inmoral, inexacto, y las connotaciones racionales, igualmente inexactas, que comporta el concepto moral, se da esporádicamente en el pensamiento de Esquilo; y es, en cambio, la que define el de Sófocles. Así como en otro matiz, determinado por influencias tanto del nuevo moralismo como por ideas racionales e irracionalistas adjudicadas a la sofística, se halla también en un sector del pensamiento de Eurípides.

Basta que no se superponga al tema arcaico del engaño del dios una concepción moralizada, para que la vertiente premoral de las ideas tradicionales salga a flote con toda su riqueza en posibilidades de utilización. Esas viejas posibilidades que ya Hesiodo vio en el mito de Pandora.

Lo importante radica en que el tema del engaño del dios se utilice para expresar una concepción irracionalista del mundo y de la condición humana, en relación con el orden divino; o para descri-

bir lo irracional dentro del ser humano y en el universo al mismo tiempo. Concepción irracionalista, previa a toda síntesis ulterior, que no rompe el círculo trágico de la elegía en parte; y en parte, también, que polemiza con la moral antropocéntrica del movimiento racional, declarándola ingenua e insuficiente, e incluso que lucha dialécticamente con el nuevo moralismo de raíz racional al fin.

En este aspecto también, el vitalismo del pensamiento griego del siglo v comprendió hasta qué punto el dios engañador del mito, o bien el tema del engaño del dios, sin vestidura mítica, podía expresar todo lo que escapa a la razón humana. Que no siempre la virtud ni el cálculo prudente bastan para evitar el error y el dolor, ni incluso la injusticia.

Fue necesaria la influencia de la sofística, con su fe en que la razón del hombre puede dominar todas las estructuras del mundo, para que el moralismo de los presocráticos, con su condena tajante de los engaños de los dioses, se actualizara en el nuevo moralismo de Eurípides.

CAPÍTULO IV

EL ENGAÑO EN EL HÉROE CÓMICO. CONTRASTE CON LA TRAGEDIA Y PUNTOS COINCIDENTES

Sólo es mi intención tratar el tema del engaño como consustancial a la esencia del héroe cómico, en la medida en que hace contraste con el héroe trágico o en sus interrelaciones.

Parto de la base de que acepto muchos de los puntos de vista sustentados por Whitman [1] en su estudio sobre la esencia del heroísmo cómico, pero dejando sentado de principio que nuestro interés en el héroe cómico está determinado exclusivamente porque él pertenece a un ámbito ideológico y cultural más amplio.

La comedia contrasta con la tragedia, ya que en la primera no existe posición neutra con relación al engaño del héroe, sino solamente posición admirativa.

Otro contraste, no sin relación con el primero, lo constituye el hecho de que la esencia del héroe cómico radica justamente en lo que Whitman llama grotesco, rasgos ambiguos en la terminología que nosotros venimos usando, y espíritu de *ponería,* o sea, multiplicidad de recursos y unidad de objetivos. Esa multiplicidad de recursos consiste en última instancia en sabiduría que es engaño, en una línea que tiene muchos puntos de contacto con la de la sofística inmoralista.

La razón del contraste entre comedia y tragedia es clara: se debe a que la comedia ha conferido carácter marcado y positivo a los rasgos de ambigüedad y engaño del héroe, hasta el punto de ser en ellos en los que hace radicar la esencia del heroísmo cómico, constituyendo su *areté* y dimensión heroica.

Pero esto nos resulta insuficiente, ya que, como antes decía, nuestro interés al tratar el tema del engaño del héroe cómico no se cen-

1. En *Aristophanes and the comic hero,* Harvard Univ. Press. Cambridge, 1964, pp. 21 ss.

tra en él como entidad aislada, sino en la medida en que pertenece a un ámbito cultural e ideológico más amplio.

Nos interesa pues en dos aspectos, que preciso a continuación.

En la medida en que es una especialización secundaria, como lo son el de la épica y el de la tragedia, a partir de una previa concepción heroica básica, si bien compleja.

El engaño es común al héroe de comedia y al de tragedia, y ambos tienen su origen en el de la epopeya, del que tampoco se ha eliminado radicalmente; como a su vez los tres son producto de bifurcaciones, elecciones y nuevas utilizaciones en otro estadio, realizadas sobre una serie de elementos ambiguos, positivos y negativos, que son los que constituyen la concepción básica del héroe.

De los rasgos monstruosos inherentes a la esencia heroica de que hablamos en la primera parte de este libro, la comedia conserva los siguientes rasgos arcaicos relacionados con el héroe: falicismo, polifagia, locura, disfraz y engaño.

En el caso de la comedia, a diferencia de la tragedia, no se trata solamente de la pervivencia de elementos arcaicos, actualizados en un sector parcial de ella, en el que se confiere nuevo significado positivo a uno sólo de dichos rasgos, el del engaño. La comedia, por el contrario, actualiza en su ideal heroico los antiguos elementos básicos, además en su casi totalidad, operando con relación a ellos en la siguiente forma: se consideran consustanciales al héroe, como en la concepción arcaica y al contrario que en la tragedia y la epopeya. Pero la comedia polariza con significado positivo los rasgos que en la base previa integran la faceta negativa de ese ser ambivalente que es el héroe, al constituir, también ellos, la *areté* y dimensión heroica del héroe de comedia.

Aparte del engaño, el tema del desmedido apetito sexual y el de la polifagia —eliminados de la tragedia— se actualizan en la forma más atenuada de la relevancia que desempeña el factor sexual y el de la abundancia de comida y bebida, en la idea que de la felicidad tiene el héroe, y en la que acompaña a su propio triunfo.

Se trata indudablemente de la forma propia de la comedia, mundo del triunfo de la *physis*, de presentar la corriente hedonista, que contemporánea a Aristófanes halla eco en él, pero también se trata de la utilización de un rasgo que es arcaico.

Algunos héroes cómicos —Trigeo, Pistetero, Dioniso— poseen la enfermedad de la locura;[2] pero ésta no se concibe ahora como un castigo enviado por los dioses por causa de su *hybris*, como era

2. ARISTÓFANES, *La paz*, 54-59; *Las aves*, 30 ss.; *Las ranas*, 103.

en el mito en su estado preliterario, sino como dinámica de su empresa salvadora, que es una empresa de *hybris* también.

No se habla de defectos físicos, como gigantismo o enanismo, pero hay una concepción no sin relación con ello; esto es importante y es lo que constituye el núcleo del carácter ambiguo del héroe cómico: es éste débil en extremo, cobarde, o es viejo o es una mujer, es antiheroico en muchos de sus caracteres y simultáneamente muestra su potencia superior, su tenacidad para enfrentarse a un político en el poder, a las resoluciones de toda Atenas, para subir a los cielos y para descender a los infiernos, para desposeer a Zeus de su trono incluso; es valiente y osado; es un héroe triunfante.

En otras palabras, es anormalmente insignificante y anormalmente desmesurado. La ambigüedad del héroe aristofánico: pequeñez, desmesura en lo psíquico, rasgos que coinciden con los de algunos héroes trágicos, pero que en ellos son menos relevantes y sobre todo no son esenciales a su dimensión heroica.

El medio de que el héroe se vale para obtener sus objetivos es invariablemente el engaño, al que acompaña a veces la utilización del disfraz. Pero lo importante es que no podría valerse de otro medio para ser héroe cómico y para triunfar. La inteligencia para engañar es la sabiduría innata de ese héroe, que con significado positivo, es consustancial a su esencia; en lo que el ideal heroico de la comedia contrasta con el de la épica y el de la tragedia.

El héroe de Aristófanes con su sabiduría-engaño lucha contra un obstáculo cuya eliminación devuelve la felicidad perdida. Esa felicidad es a su vez un orden nuevo, una realidad fantástica, salvadora por supuesto, sea a nivel individual o colectivo. Es el mundo del triunfo de la *physis* en estado original, que para imponerse ha de trascender el *nómos*.

El segundo aspecto en que nos interesa el héroe cómico, en cuanto engañador, responde a un enfoque más amplio del mismo problema, no ya sólo el concerniente al mito heroico en su concepción básica.

Me refiero a que existe una base o substrato tradicional de concepciones premorales que si bien halla una de sus formas de expresión en el mito, no en él solamente, sino también en la narrativa popular; base que es común a la épica, la tragedia y la comedia y sobre la que operan los distintos autores, según reflejen las varias corrientes de pensamiento: tradicional, moralizado o sofístico.

La sabiduría del héroe cómico tiene muchos puntos de contacto con la sabiduría inmoralista, en cuanto a sus procedimientos.

La admiración por el engaño útil acompañado del éxito pertene-

ce a un ámbito de concepciones premorales nunca desarraigadas totalmente, y a las que una coyuntura determinada —la presión de las nuevas ideas sofísticas y su difusión en el momento de la guerra del Peloponeso y años siguientes— basta para resucitar.

Con ello quiero decir que, en el héroe de Aristófanes, la admiración del engaño considerado exponente de sabiduría es un elemento arcaico, premoral, actualizado por la sofística, como lo es en algunos héroes de Eurípides, que han sido objeto de nuestro estudio aquí.

El tema del engaño en la comedia se presenta a través de las mismas temáticas que en la tragedia, es decir: el disfraz, la intriga y la mentira. De ello se va a tratar en las páginas siguientes.

1. El tema del disfraz

El tema del disfraz se halla en *Los acarnienses,*[3] *Las ranas,*[4] *Las tesmoforias,*[5] *La asamblea de las mujeres*[6] y en *Las aves.*[7] En la comedia, con excepción de *Las aves,* como en la tragedia, la utilización del disfraz por parte del héroe desempeña una primera función general, que es común a ambos géneros: la de colaborar a la acción engañosa implicando al mismo tiempo teatro dentro del teatro.

En esta línea ha de entenderse en principio tanto el empleo del disfraz por Orestes en las tres tragedias, el de Menelao en *Helena,* o Dioniso en *Las bacantes,* como el de Diceópolis en *Los acarnienses,* los múltiples de Eurípides y Mnesíloco en *Las tesmoforias,* el de Dioniso en *Las ranas* o el de las mujeres atenienses en *La asamblea.*

Aparte de esta primera coincidencia de función con la tragedia, en la comedia el tema del disfraz desempeña dos funciones peculiares, que podemos llamar específicas, y una de dichas funciones tiene paralelo en la función específica que desempeña el disfraz en dos tragedias, *Helena* y *Las bacantes.*

Estas funciones específicas del disfraz en la comedia, aparte de su función general, son las dos que analizo a continuación.

En el mundo de lo contradictorio, que es el de la comedia, la adopción de una personalidad que no es la propia sirve para expresar la *ambigüedad,* lo *grotesco* del propio héroe cómico.

El paralelismo en la tragedia sólo se halla en la figura de Dioniso en *Las bacantes* y en la de Menelao de *Helena.*

3. Aristófanes, *Los acarnienses,* 410 ss.
4. Aristófanes, *Las ranas,* 45 ss.
5. Aristófanes, *Las tesmoforias,* 210 ss., 855 ss., 1016 ss., 1172 ss.
6. Aristófanes, *La asamblea de las mujeres,* 1 ss.
7. Aristófanes, *Las aves,* 654.

En ocasiones el disfraz consiste en la suplantación de sexo: las mujeres, vestidas con la ropa de sus maridos, hacen de hombre en *La asamblea*;[8] el pariente de Eurípides y él mismo se visten de mujer para entrar en el recinto donde se celebran las tesmoforias.[9] En *Las ranas* el dios-héroe, cobarde, afeminado,[10] se viste con la piel de león de Nemea, suplantando la personalidad de Heracles, que es el símbolo de los rasgos justamente opuestos a los suyos.

Diceópolis, el héroe de comedia, asume la personalidad del héroe trágico para convencer a su auditorio;[11] para defender sus ideas de moral necesita ser todo aquello que critica.

En *Las aves*,[12] a Pistetero le salen alas; esto no es un disfraz, en el sentido de suplantación de la personalidad, como los que se señalaban antes, y no desempeña la función de colaborar a la acción engañosa. Es un elemento que no ha sido utilizado con fines dramáticos por tanto, pero sí expresa la ambigüedad de la esencia del héroe cómico y se trata de un rasgo arcaico, actualizado para expresarla. En la misma línea hay que situar el tema de la metamorfosis de Dioniso en *Las bacantes*, aunque aquí también haya utilización dramática. Es la máxima potenciación de una concepción del héroe como ser grotesco, es el elemento teriomórfico el que pervive en la transformación del héroe de *Las aves*, del cual el tema del disfraz, como se ha venido señalando en diversos lugares, no es más que una forma atenuada que elimina lo milagroso.

El mundo de la comedia es también el de lo risible, de la burla de todo, incluso de aquello de lo que se está muy próximo. Por tanto, en varias obras la utilización del disfraz desempeña una segunda función específica: *la de parodiar a los héroes de Eurípides.* Tal es su función en *Los acarnienses* y en *Las tesmoforias*. El hecho de que en la segunda de estas comedias la suplantación de personalidad cree situaciones de intriga, novelescas, no es sino una nueva parodia de la función específica que el tema del disfraz desempeña en obras de Eurípides, como *Helena* o *Electra*.

Si Eurípides ha actualizado y explotado con fines dramáticos el tema arcaico del disfraz en su héroe trágico, convirtiéndolo en un ser ambiguo, tragicómico, Aristófanes hace que su héroe cómico para salvarse de una situación difícil, para defender una posición seria, no tenga más posibilidad de éxito que disfrazarse de héroe

8. ARISTÓFANES, *La asamblea de las mujeres*, 1 ss.
9. ARISTÓFANES, *Las tesmoforias*, 210 ss., 1172 ss.
10. ARISTÓFANES, *Las ranas*, 144, 280 ss., 491 ss., 738 ss., etc.
11. ARISTÓFANES, *Los acarnienses*, 410 ss.
12. ARISTÓFANES, *Las aves*, 654 ss.

trágico, que recurrir a Eurípides, que convertirse, en suma, en cómico-trágico.

No es simplemente un procedimiento para hacer reír; es eso, pero también mucho más que eso. Es, como la de Eurípides, una forma creativa, no científica, de plantear el problema de la unidad fundamental de los dos géneros literarios.

2. Intriga y mentira

Tratamos a continuación, como en otro lugar hicimos en lo concerniente al héroe de la tragedia, la utilización de la acción engañosa y de la mentira. Pero sin entrar ahora en un análisis detallado por obra literaria, como allí hicimos, porque éste no es un sistema de estudio adecuado para aplicarlo a la comedia, dado que en ésta los planteamientos son más simples que en la tragedia, porque no se dan condicionamientos psicológicos de procedencia diversa y no uniformes que determinen al héroe a actuar con engaño, y porque la forma de enjuiciar la acción heroica es unitaria.

Justamente lo que pretendemos poner de relieve es que a la uniformidad de enjuiciamiento del engaño del héroe, considerado exponente de *sophía,* responde una uniformidad casi esquemática en la presentación dramática del mismo en todas las obras de Aristófanes.

La utilización de la intriga y la mentira por el héroe desempeña una primera función general.

El héroe de la comedia, como el de la tragedia, se sirve del engaño en la acción, al que puede acompañar la mentira, para alcanzar un objetivo propuesto. Es ésta la función general que ambos procederes desempeñan. Acción y palabra se complementan en un todo orgánico.

La mentira colabora al éxito de la acción, pero no la antecede haciéndola viable, es simultánea a ella.

El plan ingenioso de todos los héroes cómicos es un plan de engaños. Se trata de una constante cuya explicación está en el hecho de que la solución salvadora que persigue el héroe no queda dentro de los esquemas previstos por el sistema; el que sea fantástico o imposible pertenece a otro terreno que, desde este punto de vista, es secundario; y la estructura del sistema constituye una realidad demasiado poderosa para que sea posible enfrentarse a ella sin autodestruirse.

Cuando se tiende a un objetivo que no es aceptado por un sis-

tema de normas o costumbres, el héroe, al proyectarse en acción, ha quedado fuera de él —no caben posiciones límites— y para alcanzar el objetivo propuesto o para obtener el éxito en tal situación, la única posibilidad es proceder con engaño. El engaño no es más que un medio para burlar los condicionamientos de una estructura determinada, sin enfrentarse abierta o voluntariamente con ella.

El plan ingenioso que pone en práctica Diceópolis,[13] consiste en obtener un tratado de paz privado. No es otra cosa que, con el engaño, evadirse de una situación de hecho que el propio héroe censura, por considerarla cimentada en el engaño.

El héroe, para evitar que se adule al pueblo con falsas promesas en la Asamblea, logra que ésta se disuelva, utilizando una mentira.[14]

Los héroes de *Las aves*, para poner en práctica su proyecto, se han convertido previamente en unos prófugos.[15] La idea ingeniosa consiste en el truco de fundar la ciudad fantástica que burlará las normas de los dioses y de los hombres.[16] Pistetero es más astuto que los dioses: engaña a Hermes fácilmente y con sus sofismas siembra la discordia entre éste y Poseidón.[17]

La empresa audaz de Trigeo, que tiene por objeto proporcionar la felicidad a todos los griegos,[18] requiere que el héroe engañe a Hermes sobre el motivo de su viaje[19] y que se concilie la alianza del dios en la consecución del objetivo al que tiende, mediante una serie de artimañas que muestran que la astucia del héroe supera al dios, cuya inteligencia radica en el engaño.[20]

La solución salvadora que preconiza Lisístrata en la obra del mismo nombre, sólo es factible de realización mediante procedimientos basados en el engaño, que utilizados conducen al éxito.[21]

De igual modo, el proyecto de Praxágora sólo puede llevarse a efecto mediante un plan de engaño, pero es una solución salvadora lo que con él se persigue.[22] El peligro que el héroe corre es grande si se le sorprende fraguando ocultamente una empresa tan audaz.[23]

13. Aristófanes, *Los acarnienses*, 128 ss.
14. Aristófanes, *Los acarnienses*, 169-171.
15. Aristófanes, *Las aves*, 145 ss.
16. Aristófanes, *Las aves*, 195, 187 ss., 554 ss.
17. Aristófanes, *Las aves*, 1575 ss.
18. Aristófanes, *La paz*, 93-94.
19. Aristófanes, *La paz*, 180 ss.
20. Aristófanes, *La paz*, 362-438.
21. Aristófanes, *Lisístrata*, 148 ss., 175 ss., 839 ss.
22. Aristófanes, *La asamblea de las mujeres*, 106-108.
23. Aristófanes, *La asamblea de las mujeres*, 285-288.

El éxito viene asegurado por el hecho de que nadie haya descubierto el engaño.[24]

A la intriga acompaña la utilización de la mentira por Praxágora con su marido, cuando éste la interroga sobre el motivo de su salida y de haberse llevado su ropa.[25]

La vida feliz que alcanza Filocleón en *Las avispas*, como aquella a la que tiende Estrepsiades —prescindimos ahora del fin moralizante de *Las nubes*—, no se obtiene con los consejos de mesura de Bdelicleón sino con el despliegue de la sabiduría innata del héroe para la mentira, para hacer el juego a las normas. La derrota del inmoralista Cleón requiere que su adversario lo supere en capacidad de engañar.

La capacidad del héroe para engañar no radica en una sabiduría aprendida, es innata. Este rasgo distintivo es el que lo sitúa ya en principio en una posición no cuantitativamente superior a la de su adversario, sino diferente cualitativamente.

La conciencia que posee el héroe de que su destreza es innata es la que le comunica confianza para proyectarse en acción, es por tanto un motivo de gloria para él.

Las hazañas de que Filocleón puede gloriarse consisten en robos, considerados producto de una capacidad de su juventud, ya perdida, la acción más viril de su vida.[26] Estrepsiades no tiene disposiciones naturales para la elocuencia, pero sí para el fraude.[27]

El antagonista de Cleón se llama a sí mismo *ponerós*, desde niño destacó como ladrón, embustero, perjuro.[28]

Filocleón, al final de la obra, aplica su capacidad a otro objetivo que comporta la felicidad, pero la capacidad es la misma de que da muestras al principio, porque la naturaleza no se cambia, renace simplemente. El viejo utiliza todas las artes de su ingenio para escapar de su casa: *soy el humo que salgo*, dice;[29] más adelante inventa el truco de querer salir para vender un asno, con el que pretende engañar a su hijo;[30] y todavía, después, el héroe pretende escapar por el tejado.[31] Son las mismas argucias que, puestas al servicio de otro objetivo, proporcionan la felicidad del héroe: Filocleón miente a su hijo, se burla astutamente ante las reconvenciones de

24. Aristófanes, *La asamblea de las mujeres*, 478 ss.
25. Aristófanes, *La asamblea de las mujeres*, 526 ss.
26. Aristófanes, *Las avispas*, 357, 1197 ss.
27. Aristófanes, *Las nubes*, 83-487.
28. Aristófanes, *Los caballeros*, 336, 417 ss.
29. Aristófanes, *Las avispas*, 1444.
30. Aristófanes, *Las avispas*, 168 ss.
31. Aristófanes, *Las avispas*, 204 ss.

éste, e igual actúa con todas las personas que son obstáculo a su propia autoafirmación.[32]

En *Las nubes* la potenciación del padre se realiza en el hijo, no en él mismo; pero lo cierto es que Fidípides llega a ser lo que su padre quería para sí, una proyección, un renacer al fin.

Es cierto que en *Las nubes* el héroe es diferente a otros, que el final de la obra está concebido para que no haya héroe. La diferencia con otras obras consiste en que el héroe aquí está utilizado en función de la condena moral de Aristófanes a las vertientes inmoralistas de la sofística, de las que su propio héroe es un exponente y al tiempo una víctima.

Pero no menos cierto es que esta comedia presenta una gran incongruencia: el coro, al principio, impulsa a Estrepsiades a emprender su empresa y, en cambio, al final lo condena.[33]

El espíritu del héroe cómico está en general impregnado de la sabiduría inmoralista. Estrepsiades empieza siendo héroe cómico, fracasa porque no es lo bastante inteligente, y es Fidípides quien termina siendo el verdadero héroe, según el espíritu de la comedia. El padre entona un canto de alabanza a su hijo por su nueva sabiduría,[34] esto es interesante porque está en conexión con el fin habitual de las comedias, pero, sin embargo, ni uno ni otro son héroes triunfantes al final, ni despiertan simpatías, ni se les admira; esto también es indudable.

De acuerdo con estas inconsecuencias, pienso que posiblemente no es desacertada la conjetura[35] de que la primera versión de *Las nubes* mostrara demasiada simpatía por la nueva sabiduría, y Aristófanes compusiera una segunda versión en la que, al conferir una relevancia marcada a la moralización, rompiera el equilibrio, destruyendo inevitablemente al héroe cómico. Esta conjetura es totalmente compatible con lo que arriba se sostenía acerca de que, en la obra que conservamos, el héroe es fundamentalmente un vehículo para condenar el inmoralismo.

En *Los caballeros* el tema de la solución salvadora, obtenida mediante el despliegue de la destreza del héroe en el engaño, se presenta utilizando dos antagonistas: Cleón y el Choricero. El que vence es el que lleva consigo el renacer.

El héroe posee absolutamente todos los rasgos de mentira que posee Cleón, pero lo supera;[36] invoca a los dioses del engaño para

32. Aristófanes, *Las avispas*, 1364 ss.
33. Aristófanes, *Las nubes*, 510 ss., 1304 ss.
34. Aristófanes, *Las nubes*, 1201 ss.
35. Cf. Whitman, *Ob. cit.*, 124-136.
36. Aristófanes, *Los caballeros*, 284 ss.

que le ayuden a vencer a su adversario por medio de mentiras,[37] y todo el agón ante el Pueblo es una lucha de astucia, en la que el héroe vence a su adversario mediante la calumnia, las mentiras y el robo.[38]

En *Las tesmoforias* y en *Las ranas*[39] la utilización de la intriga y del engaño verbal desempeña también, como en las comedias tratadas antes, una función general: la de alcanzar el objetivo que pretende el héroe cómico. Para Eurípides es salvarse de la condena a muerte, para Dioniso devolver a la vida a un poeta al que se añoraba en Atenas; pero en ambas los dos temas desempeñan nuevas funciones específicas relevantes de las que me ocupo a continuación.

Las funciones específicas que, además de la función general, desempeña en ocasiones el engaño del héroe cómico, son exactamente las mismas que las que siempre desempeña el tema del disfraz.

A veces, en la comedia, el proceder con engaño, la mentira, es producto de la cobardía del héroe, su reacción ante una situación peligrosa que le inspira miedo: sirve por tanto para expresar la ambigüedad, lo grotesco del propio héroe cómico. Eurípides en *Las tesmoforias* ingenia su plan de astucia para salvarse, pero se vale de un segundo truco para realizar su proyecto sin correr el riesgo él mismo.[40] Cuando el peligro se aproxima, se retira con precaución para inventar nuevas astucias.[41]

En *Las ranas*, el héroe es más cobarde que su esclavo; Dioniso deja a Jantias su disfraz de Heracles cuando hay peligro; cuando la situación cambia, el héroe vuelve a quitarle el disfraz, retractándose de lo dicho, para reiterar el truco en el momento en que el peligro vuelve a amenazar.

En *Las aves*, Pistetero miente por temor;[42] tanto él como su secuaz se mienten recíprocamente.[43] En *Las ranas*, Eaco pega a Dioniso y a su esclavo para averiguar cuál de ellos es el dios; ambos mienten con igual astucia y es imposible reconocer al dios del hombre, al héroe del esclavo.

Otra segunda función que la utilización del engaño por el héroe desempeña en la comedia, es la de suscitar la risa, a través de la

37. ARISTÓFANES, *Los caballeros*, 643-638.
38. ARISTÓFANES, *Los caballeros*, 854 ss., 1014 ss., 1193 ss.
39. ARISTÓFANES, *Las tesmoforias*, 91-94, 184 ss., 603 ss., 765 ss., 846 ss., 855 ss.; *Las ranas*, 48-51, 462 ss., 491 ss., 522 ss., 579 ss., 637 ss., etc.
40. ARISTÓFANES, *Las tesmoforias*, 184 ss.
41. ARISTÓFANES, *Las tesmoforias*, 928 ss.
42. ARISTÓFANES, *Las aves*, 64 ss.
43. ARISTÓFANES, *Las aves*, 86 ss.

parodia literaria. Este significado tiene el truco de Filocleón de huir debajo del asno, parodiando la huida de Odiseo y su respuesta a Polifemo sobre su nombre.[44]

El truco de Diceópolis de apoderarse de una cesta de carbón como rehén,[45] y el de Mnesíloco, de apoderarse de un pellejo de vino,[46] es una parodia del engaño de Telefo, en la obra de Eurípides del mismo nombre, en la que el héroe se apodera de Orestes y amenaza matarlo si Agamenón no le da audiencia.

El truco de Pistetero de pedir la Realeza como esposa es una parodia de *Prometeo,* poseedor del secreto que puede destruir al propio Zeus.[47] En *Las tesmoforias,* el mismo Eurípides es el héroe cómico que utiliza todas las argucias de sus propios héroes; todos los trucos de *Las tesmoforias* son una parodia de los utilizados por los héroes del poeta trágico.[48]

En este día se decidirá si Eurípides ha de vivir o morir.

Es la misma situación que se da en *Orestes* con relación al héroe. Mnesíloco tiene necesidad de una estratagema para obtener la salvación; pide inspiración a Palamedes, uno de los héroes astutos de Eurípides. Se parodian las mentiras de los héroes de *Helena,*[49] pero de una forma general el significado que la utilización del engaño adquiere en esta comedia, radica en que en ella el héroe, al que son consustanciales todos los rasgos de la dimensión heroica cómica, es Eurípides.

3. Juicio y apelativos que el coro aplica al héroe

El juicio y los apelativos que el coro dirige al héroe, tanto a lo largo de la ejecución de su plan ingenioso, como en la obtención del objetivo al que aquél tendía, presentan la misma uniformidad.

Expresan su admiración por la sabiduría en el engaño, gracias a la cual se impone la solución salvadora que hace acreedor al héroe de que se le invoque como al instaurador de un nuevo orden de justicia, luz y felicidad, al igual que se invoca a Orestes en *Las coéforos* y las dos *Electras.*

44. Aristófanes, *Las avispas,* 168 ss.
45. Aristófanes, *Los acarnienses,* 331 ss.
46. Aristófanes, *Las tesmoforias,* 689-738.
47. Aristófanes, *Las aves,* 1495 ss.
48. Aristófanes, *Las tesmoforias,* 76-77.
49. Aristófanes, *Las tesmoforias,* 846 ss.

La posición del coro con relación al héroe corrobora los puntos de vista que hemos sostenido sobre los dos conceptos en que nos interesa el engaño en el héroe cómico, aspectos de los que hablábamos anteriormente.

A saber: cómo un elemento arcaico —el engaño— se ha explotado confiriéndole significado positivo hasta el punto de constituir una dimensión heroica —en lo que la comedia contrasta con la tragedia—. Y cómo, en la obra de Aristófanes concretamente, ha contribuido a que se produzca este fenómeno la presión de la sofística.

El héroe cómico de Aristófanes defiende lo conveniente para sí mismo o para la comunidad, conveniencia que, la mayoría de las veces, no coincide con la justicia tradicional. Al servicio del triunfo de lo conveniente se pone única y exclusivamente la inteligencia, que incluye la utilización de la trampa, la argumentación sofística, en cuanto ella se entiende por método de falsear la verdad con fines egoístas; y ello, indudablemente, es sabiduría inmoralista, la misma que el autor censura en otros lugares. Lo único que diferencia al héroe es el hecho de que el medio empleado lleva al triunfo de un objetivo salvador y fantástico, donde no rigen las normas habituales de conducta, porque no es ni moral ni inmoral, no se plantea el enfrentamiento con ellas una vez que se las ha trascendido.

Es en los héroes de las comedias primeras en los que los dos aspectos de que venimos hablando resaltan de forma especial; el héroe que está próximo a todo aquello que censura. Los de las obras de época posterior —*Lisístrata, La asamblea de las mujeres, Pluto, Las tesmoforias* y *Las ranas*—, o bien se van haciendo consistentes, o se utilizan con un marcado predominio de la intención de sátira o de parodia y ello trae como consecuencia una insensible desfiguración de la esencia misma de su viejo héroe cómico.

Sobre los juicios que emite el coro acerca del proceder engañoso del héroe son interesantes algunos pasajes.

Se compara a Diceópolis con Sísifo en tono admirativo;[50] el coro lo define como hombre desvergonzado, traidor a su patria,[51] pero se le oye y admira. Como *hombre de espíritu fuerte* y *sutiles ideas* lo considera Eurípides. Carece de pudor, pero tiene corazón de hierro.[52] Ha demostrado una sabiduría extraordinaria y gracias a ella ha obtenido la felicidad y es digno de ser envidiado.[53]

Se entona en su honor, por su victoria, un canto de triunfo en el

50. Aristófanes, *Los acarnienses*, 385 ss.
51. Aristófanes, *Los acarnienses*, 289-291.
52. Aristófanes, *Los acarnienses*, 445, 490.
53. Aristófanes, *Los acarnienses*, 971, 836, 1008.

que se le aplican los calificativos de *glorioso vencedor* y de *noble héroe*.[54]

Al antagonista de Cleón se le recibe como *bienaventurado, salvador*; a él va ligada la *buena fortuna* y la *felicidad*, se le invoca como *noble héroe* cuando tiene miedo de Cleón y se dispone a huir;[55] el ilustre héroe es el hombre que ganará a Cleón en inmoralismo. El coro alaba su inteligencia porque se define a sí mismo como ladrón, perjuro y embustero desde niño.[56]

El coro impulsa al héroe a vencer a su antagonista con toda clase de mentiras; ello será exponente de que posee *inteligencia* y *discernimiento*.[57]

Cuando el héroe ha vencido a Cleón en el Consejo gracias a sus sofismas, se le recibe como *el más querido de los hombres*; digna de alabanza es su oratoria y su astucia.[58]

Por ella se le reconoce como *gran benefactor de todos los hombres*, se envidia su charlatanería gracias a la cual será el más ilustre de los griegos. Tras su victoria, se le saluda con el apelativo de *ilustre vencedor, luz* que llega acompañada de *noble fama*, el acreedor de un renacer asombroso.[59]

El coro de *Las avispas* se da ánimo, recordando sus glorias pasadas, las astucias de su juventud, impulsa al héroe a escapar de su casa con trucos. Habla con admiración del argumento hábil.[60]

> Nunca oímos a nadie que hablara con tal claridad e inteligencia.

La victoria de Trigeo, que requiere que el héroe engañe a los mismos dioses, merece que el coro lo califique de sabio; nada ignora de cuánto es característico de una inteligencia superior y una audacia ingeniosa.[61] El héroe es feliz por ello, ha rejuvenecido, es casi dios, se le califica de *buen ciudadano* y de *salvador*; por ello se entona en su honor un canto de alabanza, que culmina con la total apoteosis del himeneo con que se celebra su unión con la Abundancia.[62]

Pistetero, cuya sabiduría es la que más plenamente puede ex-

54. Aristófanes, *Los acarnienses*, 1228, 1231-1233.
55. Aristófanes, *Los caballeros*, 147 ss., 150-151, 178 ss., 240.
56. Aristófanes, *Los caballeros*, 417 ss.
57. Aristófanes, *Los caballeros*, 482 ss.
58. Aristófanes, *Los caballeros*, 611 ss., 616 ss., 622.
59. Aristófanes, *Los caballeros*, 837 ss., 1254, 1319-1320, 1322.
60. Aristófanes, *Las avispas*, 237 ss., 350 ss., 631.
61. Aristófanes, *La paz*, 1027-1031.
62. Aristófanes, *La paz*, 856 ss., 910-912, 913-915, 1333 ss.

presar la esencia del héroe cómico, no sólo utiliza el plan de engaños que implica atentados contra la moral tradicional más elemental, sino que su habilidad oratoria consiste en la capacidad de persuasión para obtener el propio objetivo, sin que el argumento responda a la verdad.

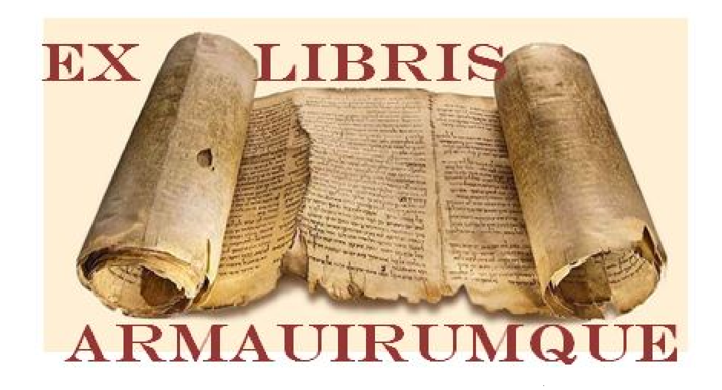
Del proyecto de Pistetero se dice admirativamente que *nunca se ha oído una idea más ingeniosa*;[63] es ello lo que hace cesar al coro en su hostilidad.

Tanto Pistetero como Evélpides son dos sutiles pensadores cuyas ideas son justas, seguras, útiles, agradables; su plan es gigantesco.[64]

Con admiración se le califica de la *trampa pura* por su cualidad de persuadir con argumentos.[65] El coro define magníficamente al héroe cómico: engañoso pero creador de algo mejor. Se le invoca como el más querido de los hombres, tiene la capacidad de convencer con sus argumentos totalmente nuevos.[66]

En la ciudad fundada por el héroe gracias a su astucia, hay felicidad y sabiduría.[67] El coro invoca al héroe como a otro dios, como a la *luz*,[68] al igual que se invoca a Orestes tras su victoria; pero ahora Pistetero no sólo es el instaurador de la justicia, es el propio nuevo Zeus.

63. Aristófanes, *Las aves*, 187 ss.
64. Aristófanes, *Las aves*, 316 ss.
65. Aristófanes, *Las aves*, 422 ss.
66. Aristófanes, *Las aves*, 451-461, 539 ss., 627 ss.
67. Aristófanes, *Las aves*, 1318 ss.
68. Aristófanes, *Las aves*, 1720 ss., 1748 ss., 1763 ss.



ensayos/planeta

DE HISTORIA Y HUMANIDADES

Volúmenes publicados

1. Juan Ignacio Gutiérrez Nieto:
Las comunidades como movimiento antiseñorial

2. Francisco R. Adrados:
Fiesta, Comedia y Tragedia

5. Noël Salomon:
La vida rural castellana en tiempos de Felipe II

6. Osgood, Sebeok y Diebold:
Psicolingüística

7. L. R. Palmer:
Introducción al latín

8. Francisco García Romo:
La escultura del siglo XI

9. José María Jover Zamora y AA. VV.:
El siglo XIX en España: doce estudios

10. Christian Metz:
Lenguaje y cine

11. Antonio Fontán:
Humanismo romano

12. Luis Gil:
Transmisión mítica

13. José Alcalá-Zamora y Queipo de Llano:
España, Flandes y el Mar del Norte

14. María Victoria López-Cordón:
El pensamiento político-internacional del federalismo español

15. Mercedes Vílchez:
El engaño en el teatro griego

En preparación

José Cepeda Adán:
Sagasta. Un político contradictorio

José María Blázquez:
España romana

José S. Lasso de la Vega:
De Safo a Platón